

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

**TERRITORIALISATION CULTURELLE ET POÏÉTIQUE
D'UN ESPACE INTERCOMMUNAL**

Le cas d'Ouest Provence et la régie culturelle *Scènes et Cinés*

THÈSE

PRÉSENTÉE EN COTUTELLE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE
(UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL)

ET

DU DOCTORAT EN COMMUNICATION (OPTION MUSÉOLOGIE)
(UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE)

PAR

ÉMILIE PAMART

5 JUILLET 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

**TERRITORIALISATION CULTURELLE ET POÏÉTIQUE D'UN ESPACE
INTERCOMMUNAL**

Le cas d'Ouest Provence et la régie culturelle *Scènes et Cinés*

Émilie Pamart

À mon père, pour son amour de la vie, pour son apprentissage de la fraternité,
pour m'avoir transmis sa passion des idées, sa curiosité pour la philosophie et la
pensée herméneutique.

À ma mère, pour la qualité de nos échanges qu'ils soient affectifs ou intellectuels,
pour son optimisme sans faille malgré les épreuves, pour son immense courage, sa
générosité, et bien sûr, son amour des mots et de la poésie.

REMERCIEMENTS

À mes directeurs de thèse, tout d'abord, Emmanuel Ethis et Lucie K. Morisset grâce à qui ce travail a pris forme, s'est enrichi au fil des discussions, conseils, critiques, lectures et partage d'expériences.

À Damien Malinas, pour m'avoir transmis, à l'occasion de nombreux échanges, son approche du terrain, de la recherche et de l'enseignement.

À Jean-Louis Fabiani, avec qui j'ai eu la chance de partager une riche expérience de terrain d'enquête au Festival d'Avignon.

À Daniel Jacobi, pour son écoute d'abord, et puis, pour avoir gardé un œil attentif et bienveillant sur l'ensemble de mon parcours de recherche.

Aux membres du jury qui ont accepté de lire ce travail et de le discuter : Michèle Gellereau, Daniel Jacobi, Luc Noppen, Isabelle Pailliat.

Je remercie l'ensemble du Centre Norbert Elias, et plus particulièrement l'équipe Culture et Communication de l'Université d'Avignon. Merci à Agnès Devictor, Jean Davallon, Émilie Flon, Marie-Pierre Fourquet, Hana Gottesdiener, Yves Jeanneret, Geneviève Landié, Damien Malinas, Marie-Hélène Poggi, Virginie Spies, Pierre-Louis Suet et Cécile Tardy.

Mes remerciements s'adressent également à tout le personnel administratif d'Avignon et de Montréal. À Françoise Arfelli, Bernadette Boissier, Pascale Di Domenico, Lise Jarry, Aude Mosca, et Patrick Liné. Un remerciement particulier va à Martine Boulangé pour son écoute et ses conseils.

Merci également à Shayne Girardin pour ses talents de traductrice, sa grande disponibilité et sa gentillesse.

À l'ensemble des docteurs et doctorants, Français et Québécois, avec qui j'ai parcouru une grande partie de cette aventure de thèse : Cheikhonna Beye, Michael Bourgatte, Caroline Buffoni, Maud Cappatti, Tangy Cornu, Fanchon Deflaux, Myriam Dougados, Bessam Fallah, Soumaya Gharsallah, Amélie Giguère, Yona Jébrak, Camille Jutant, Marie-Élizabeth Laberge, Marie Lavorel, Olivier Lefalher, Pierric Lehmann, Gaëlle Lesaffre, Camille Moulinier, Julie Pasquier, Stéphanie Pourquoier-Jacquín, François Theurel, Anaïs Truant, Raphaël Roth, Hécate Vergopoulos, Anne Watremez, Olivier Zerbib. Je souhaite remercier plus particulièrement Mylène Costes et Johanne Tremblay.

Je pense aussi à l'ensemble des personnels des théâtres, de la régie SCOP, et d'Ouest Provence, mais aussi aux élus, pour leur accueil et leur disponibilité. À mes enquêtés qui m'ont permis de m'immiscer dans la mémoire de leurs expériences intimes de spectateurs.

Et enfin, à mes amis et à ma famille, vous qui m'êtes si proches et si essentiels, sans qui je n'aurais jamais trouvé les ressources nécessaires pour continuer et clore ce travail.

« La philosophie consiste à penser tout ce qui dans une question est pensable, et ceci à fond, quoi qu'il en coûte. Il s'agit de démêler l'inextricable et de ne s'arrêter qu'à partir du moment où il devient impossible d'aller au-delà ; en vue de cette recherche rigoureuse, les mots qui servent de support à la pensée doivent être employés dans toutes les positions possibles, dans les locutions les plus variées ; il faut les tourner, les retourner sous toutes leurs faces, dans l'espoir qu'une lueur en jaillira, les palper et ausculter leurs sonorités pour percevoir le secret de leur sens, les assonances et résonances des mots n'ont-elles pas une vertu inspiratrice ? Cette rigueur doit être atteinte parfois au prix d'un discours illisible : il s'en faut de peu, en effet, qu'on ne se contredise ; il suffit de continuer sur la même ligne, de glisser sur la même pente, et l'on s'éloigne de plus en plus du point de départ, et le point de départ finit par démentir le point d'arrivée.

[...] Je me sens provisoirement moins inquiet lorsque, après avoir longtemps tourné en rond, creusé et trituré les mots, exploré leurs résonances sémantiques, analysé leurs pouvoirs allusifs, leur puissance d'évocation, je vérifie que je ne peux décidément aller outre.

Certes la prétention de toucher un jour à la vérité est une utopie dogmatique ; ce qui importe, c'est d'aller jusqu'au bout de ce qu'on peut faire, d'atteindre à une cohérence sans failles, de faire affleurer les questions les plus cachées, les plus informulables, pour en faire un monde lisse »

Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978, p.18-19.

« Se comprendre, c'est se comprendre devant le texte et recevoir de lui les conditions d'un soi autre que le moi qui vient à la lecture »

Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Seuil, 1986, p.31.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE.....	15
PREMIERE PARTIE : TERRITOIRES ET COMMUNICATION.....	33
Chapitre 1. Territoire(s) dans tous les sens :.....	37
1.1. RHETORIQUE TERRITORIALE OU TERRITOIRE COMME « PANACEE UNIVERSELLE »	38
1.2. GENEALOGIE DU TERRITOIRE DES SCIENCES SOCIALES : PERSPECTIVE HISTORIQUE D'UNE NOTION MIGRANTE	43
1.3. TERRITOIRE PRODUIT, TERRITOIRE VECU.....	51
1.4. DE LA SURABONDANCE DE SENS A L'INCERTITUDE DES TERRITOIRES	55
Chapitre 2. Construction identitaire et intercommunalités	65
2.1. TERRITOIRES « NOUVEAUX » : LES INTERCOMMUNALITES ET LA COMMUNICATION.....	66
2.2. VILLES NOUVELLES FRANÇAISES : LABORATOIRE DE L'INTERCOMMUNALITE ?	74
2.3. ENJEU IDENTITAIRE DE LA COMMUNICATION DES EPCI	85
2.4. CONSTRUCTION IDENTITAIRE, ENTRE LOGIQUE DE LA REPRESENTATION ET LOGIQUE DE L'APPARTENANCE....	94
2.5. COMMUNICATION DES EPCI	103
2.6. DEVELOPPEMENT DE LA COMMUNICATION TERRITORIALE OU ENTREE EN CONCURRENCE DES COLLECTIVITES TERRITORIALES	109
DEUXIEME PARTIE : APPROCHE COMMUNICATIONNELLE DU PROCESSUS D'ENCHANTEMENT DU TERRITOIRE D'OUEST PROVENCE	117
Chapitre 3. Approche ethno-sémiotique du cas Ouest Provence : un regard réflexif sur la méthodologie de la recherche	121
3.1. OPERATION DE CONSTRUCTION DE L'OBJET DE RECHERCHE	122
3.2. CORPUS : OBJET SERIEL ET HEURISTIQUE	126
3.3. REGARDS METHODOLOGIQUES CROISES : APPROCHE ETHNO-SEMIOTIQUE DU PROCESSUS DE TERRITORIALISATION.....	131
3.4. TERRITOIRE D'OUEST PROVENCE : ENQUETE DE TERRAIN A ANCRAGE MONOGRAPHIQUE	142
Chapitre 4. Ouest Provence, un territoire en tension	153
4.1. LA QUESTION IDENTITAIRE A L'ECHELLE DE LA VILLE NOUVELLE DES RIVES DE L'ETANG DE BERRE.....	154
4.2. CREATION DE LA ZONE INDUSTRIALO-PORTUAIRE DE FOS-SUR-MER ET NAISSANCE DE LA VILLE NOUVELLE DES RIVES DE L'ETANG DE BERRE.....	165
4.3. VILLE NOUVELLE DES RIVES DE L'ETANG DE BERRE : UNE VILLE NOUVELLE DISLOQUEE.....	173

4.4. VILLE NOUVELLE DE FOS OU SAN DU NORD OUEST DE L'ETANG DE BERRE	181
---	-----

Chapitre 5. Ouest Provence ou le territoire enchanté ? Pour une réinvention des formes de légitimation du système de représentation du politique

5.1. REPRESENTATION ET SYMBOLISATION DU TERRITOIRE : LA REINVENTION DU TERRITOIRE INTERCOMMUNAL	193
5.2. RECIT DE FONDATION : AFFIRMATION IDENTITAIRE DANS L'ESPACE CONCURRENTIEL DES TERRITOIRES.....	207
5.3...TRANSFIGURATION DE L'IDENTITE TERRITORIALE OU PROCESSUS DE PROVENÇALISATION DE L'IMAGINAIRE DES RIVES DE L'ETANG DE BERRE	248

TROISIEME PARTIE : LA REGIE CULTURELLE SCENES ET CINES COMME NOUVEAU LIEU DU POLITIQUE ?

Chapitre 6. Régie culturelle Scènes et Cinés, un dispositif socio-symbolique.....

6.1. INTERCOMMUNALITE CULTURELLE EN FRANCE.....	268
6.2. INTERCOMMUNALITE CULTURELLE OUEST PROVENÇALE : UNE HISTOIRE HERITEE DES VILLES NOUVELLES FRANÇAISES	278
6.3. DE LA DIRECTION DES AFFAIRES CULTURELLES A LA REGIE CULTURELLE SCENES ET CINES OUEST PROVENCE	286
6.4. LOGOS DE LA REGIE : VOULOIR SE REPRESENTER, VOULOIR SE FAIRE UN NOM.....	321

Chapitre 7. Demandez le programme ! Approche formelle de l'objet « programme de saison » de Scènes et Cinés

7.1. PROGRAMME DE SAISON DE LA REGIE CULTURELLE SCENES ET CINES OUEST PROVENCE.....	332
7.2. DESCRIPTION DE LA MATERIALITE DU PROGRAMME : HETEROGENEITE SEMIOTIQUE ET DISCURSIVE DU STYLE	343
7.3. LE CATALOGUE DES SPECTACLES	349

Chapitre 8. Énonciation polyphonique et argumentation : l' « éditorial de saison » de la régie SCOP

8.1. ÉNONCIATION POLYPHONIQUE DANS LES PROGRAMMES DE LA REGIE	388
8.2. THEORIES DE L'ENONCIATION	393
8.3. ÉDITORIAL : LIEU D'AFFIRMATION DE L'AUTORITE ET DE L'IDENTITE TERRITORIALE.....	398
8.4. .CE QUE NOUS DIT LE TEXTE PREMIER OU POUR UNE APPROCHE LINGUISTIQUE ET TEXTUELLE DE L'EDITORIAL DE SAISON	415
8.5. CELEBRATION DE LA PRESENTATION DE LA NOUVELLE SAISON A LA MISE EN SCENE HIERARCHISEE DES RAPPORTS	441

QUATRIEME PARTIE : APPROCHE ETHNO-SEMIOTIQUE DES PUBLICS DE LA REGIE CULTURELLE.....

Chapitre 9. Les publics de la régie Scènes et Cinés : de la figure de l'habitant à l'abonné...459

9.1. FIGURES DES PUBLICS INSCRITES DANS LES PRODUCTIONS DISCURSIVES DE LA REGIE SCOP	460
--	-----

9.2. PUBLICS INVENTES DE LA REGIE : L'HABITANT COMME CATEGORIE D'ACTION PUBLIQUE LOCALE.....	472
9.3. ENQUETE ETHNOGRAPHIQUE DES ABONNES DE LA REGIE CULTURELLE <i>SCENES ET CINES</i> OUEST PROVENCE	478
9.4. UNE ENQUETE ETHNOGRAPHIQUE AUPRES DES ABONNES DE <i>SCENES ET CINES</i>	494
CONCLUSION GENERALE.....	513
BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITES.....	537
ANNEXES.....	571
ANNEXE 1 : TABLE DES CARTES.....	572
ANNEXE 2 : TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	573
ANNEXE 3 : TABLE DES TABLEAUX ET SCHEMAS.....	575
ANNEXE 4 : TABLE DES SIGLES.....	576
ANNEXE 5 : DECRET N°2001-905 DU 3 OCTOBRE 2001, DECLARANT LA FIN DE LA VILLE NOUVELLE.....	578
ANNEXE 6 : DISCOURS D'INAUGURATION DE LA NOUVELLE IDENTITE D'OUEST PROVENCE.....	580
ANNEXE 7 : EXTRAIT DU JOURNAL D'OUEST PROVENCE (RECIT DE FONDATION).....	585
ANNEXE 8 : DELIBERATION DU PROJET DE CREATION DE LA REGIE CULTURELLE	587
ANNEXE 9 : ÉDITORIAUX DE SAISON DE LA REGIE CULTURELLE <i>SCENES ET CINES</i> OUEST PROVENCE DE 2006 A 2012	590

Introduction générale

Territoire(s), un mot omniprésent dans les discours politiques, depuis les années quatre-vingt, qu'il soit question de décentralisation, d'aménagement, ou de développement. En effet, l'heure est à l'inscription des questions de politiques publiques à une échelle locale, avec la volonté d'entretenir une plus grande proximité avec les citoyens dans un système de la représentation politique fonctionnant jusqu'alors sur le modèle du jacobinisme. Et ceci est d'autant plus vrai, dans un contexte de complexité territoriale où les référents territoriaux se multiplient et entrent en concurrence.

À la même période, et en parallèle de ce début de surchauffe d'usage du mot territoire dans le registre de sens commun, les scientifiques aussi, et en particulier les géographes, se sont emparés de la question territoriale comme étant centrale dans leur réflexion sur l'espace des sociétés. Certains courants des sciences de l'information et de la communication ont trouvé dans la notion de territoire des raisons de croire, sous l'effet des technologies de l'information et de la communication, en une possible substitution des territoires concrets par des territoires virtuels, notamment à travers la figure du cyberspace (Rifkins, 2003). Sans souscrire unanimement à ce paradigme de la déterritorialisation, les SIC, d'une manière générale, ont interrogé la capacité des réseaux et des dispositifs technologiques à produire un nouvel ordre territorial (Pailliant, Guyot, 1988). Dans le monde savant, les débats sont nombreux et parfois contradictoires quant à l'intérêt de cette notion de territoire qui est à l'origine de bien des difficultés de communication, du fait de la multiplicité de ses significations.

Malgré ces luttes de définitions, nous avons décidé de conserver le mot de territoire à partir du moment où nous avons considéré que son intérêt réside dans son appartenance aux espaces propres du monde social (Lévy, Lussault, 2003 : 909), ce qui a pour effet de le faire traverser l'ensemble des sciences humaines et sociales. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que Jacques Lévy classe le territoire dans la catégorie relevant de ce qu'il appelle la « maison commune des sciences de l'homme »¹. Pour l'apprenti-chercheur que nous sommes, l'emploi de ce mot a suscité de multiples interrogations, en particulier dans le cas où celui-ci est marqué du sceau de l'intercommunalité : Comment

¹ Cité par Guédez, Annie (2002).

définir cette notion au regard de la surchauffe sémantique qu'elle suscite ? Comment choisir entre conserver une notion semi-savante, indigène, et rendre compte des luttes symboliques qu'elle cristallise, ou adopter une notion moins ambiguë et polysémique ? À partir de quelles échelles, quels dispositifs, quels acteurs, quels discours, peut-on analyser le territoire ? Comment d'une réalité matérielle, le territoire se transforme-t-il en un espace qui a du sens pour les acteurs ? Et enfin, comment les acteurs construisent-ils leurs représentations et structurent-ils leurs pratiques territoriales ?

La dimension dialectique de la problématique territoriale : la territorialisation culturelle comme objet de recherche

À côté de la notion de territoire que nous définissons dans un sens restreint d'« espace conçu » (Lefebvre, 1974), c'est-à-dire construit par le politique, la notion de territorialité offre une conception autre, où le territoire est entendu comme « espace vécu », et construit par les relations qui s'y jouent et s'y nouent. En effet, afin d'éviter tout flottement sémantique, tout au long de ce mémoire de thèse, nous avons souhaité stabiliser *a minima* les notions clés de la recherche en distinguant en premier lieu le territoire, de la territorialité. Cette distinction permet d'éviter qu'un même mot, le territoire, varie de sens au cours de notre démonstration, ce qui présagerait d'une certaine faiblesse de notre cadre théorique.

À l'articulation de ces deux notions, se trouve celle de territorialisation. Ce mot, nous le trouvons particulièrement pertinent pour décrire le processus que nous avons souhaité explorer dans le cadre de notre recherche doctorale. Pertinent, tout d'abord, par sa capacité à réunir au sein d'un même questionnement les notions de territoire et de territorialité, mais aussi pertinent pour développer une approche processuelle. C'est notre pari de départ : tenter de relier les dimensions plurielles, voire dialectiques, du rapport à l'espace des acteurs, selon un angle assurément interdisciplinaire, étant donné l'inscription de ce travail dans les sciences de l'information et de la communication. C'est Henri Lefebvre (1947) qui, dans *Logique formelle et logique dialectique*, souligne la particularité de la logique dialectique en affirmant qu'elle ne se

« contente pas de dire : “il y a des contradictions”, car la sophistique ou l'éclectisme ou le scepticisme en sont capables.

Elle cherche à saisir le lien, l'unité, le mouvement qui engendre les contradictoires, les oppose, les heurte, les brise ou les dépasse » (Lefebvre, 1947 : 222).

Et ce lien entre territoire et territorialité, c'est justement la territorialisation culturelle – soit notre objet de recherche – en tant que processus de communication qui nous permet de le saisir, par sa capacité à mettre en relation des discours différenciés, et par là même, des acteurs avec des stratégies ou des tactiques (Certeau, 1990) parfois contradictoires. Les différentes voix portées par ces acteurs participent, chacun à leur manière, à la poétique territoriale, c'est-à-dire à l'opération de création des conditions d'enchantement d'un espace intercommunal. En d'autres termes, la territorialisation culturelle est le processus par lequel nous allons pouvoir penser ensemble les deux dimensions dialectiques de la relation au territoire. C'est aussi ce qui fait l'originalité de ce travail que de tenter d'aborder dans une même recherche, deux approches habituellement irréconciliables (Melé, 2009). Car, même si une majorité des travaux qui portent sur la construction des territoires ont prioritairement privilégié les études des discours en production, c'est-à-dire les discours des acteurs qui produisent des représentations sur les territoires locaux (administratifs, politiques, historiens locaux, guides touristiques, etc.) ; notre approche veut pouvoir se pencher également du côté des discours en réception des habitants et des usagers, par le prisme des récits de leurs pratiques et les formes de sociabilités qui y sont liées.

La discursivité comme constitutive du territoire ou pour une approche constructiviste du territoire

Comme le précise Lorenza Mondada (2000) au sujet des discours qui portent sur la ville : « ces discours ne sont pas équivalents, que ce soit en termes de visibilité, de reproductibilité ou d'effectivité sur le terrain » (Mondada, 2000 : 41). Dans la continuité de la pensée de cet auteur, nous émettons la première de nos hypothèses (Hypothèse n° 1) selon laquelle les discours, que nous prenons pour objets d'études, qui disent et produisent le territoire sont hétérogènes et polyphoniques. Et c'est notre entrée dans la problématique de la fabrique des territoires par la territorialisation qui facilite la mise au jour de la diversité mais non moins complémentarité de ces discours. D'un côté, le processus de territorialisation nous permet d'interroger la capacité des acteurs politiques à

agir, par le biais de leurs discours, dans la production des espaces de l'intercommunalité pour « faire territoire » (Baudin, Bonnin, 2009) ; d'un autre côté, il éclaire l'exploration d'une seconde voix, différente de celle des acteurs politiques, la voix des usagers et habitants du territoire, pour connaître la nature des transformations opérées par ce processus sur leur rapport à l'espace, dans le cadre particulier de la pratique de sortie au théâtre.

L'objectif qui est le nôtre est d'appréhender la question des représentations selon une perspective globale, qui articule le singulier et le collectif, où la production territoriale est envisagée comme le résultat d'une chaîne de coopération entre différentes voix : celle des élus locaux, des responsables administratifs, et des professionnels de la culture, et celle des usagers et des habitants du territoire. Autrement dit, l'opération de régénération d'un territoire est envisagée comme une co-construction. Nous inscrivons notre approche dans la continuité des travaux d'Howard Becker, pour qui les représentations sont le résultat d'une coopération entre les acteurs qui produisent les images – les « fabricants » – et ceux qui les reçoivent – les « utilisateurs » (Becker, 2009 : 22). Il qualifie d'ailleurs cet ensemble organisé d'individus (ceux qui produisent les représentations et ceux qui s'en servent) par les notions de « communauté interprétative » ou de « monde » :

« Représenter la réalité sociale est généralement le fait d'une communauté interprétative, un ensemble organisé d'individus ("les fabricants") qui produisent de manière courante des représentations standardisées d'un type particulier, pour d'autres personnes ("les usagers"), lesquels s'en servent de façon courante pour des buts standardisés » (Becker, 2009 : 22)².

Ces discours, dans leur polyphonie, nous intéressent en ce sens qu'ils dessinent des géographies territoriales hétérogènes – avec des projets, des objets et des enjeux différenciés – qui participent, chacun à leur manière, à la perception réenchantée d'un espace composite que sont les intercommunalités.

² C'est ce même auteur qui, dans *Les mondes de l'art*, a insisté sur la dimension collective de la production de l'art comme étant au fondement de valeurs et de conventions communes aux sous-groupes sociaux autonomes (artistes, critiques, etc.) en interaction.

Le territoire, dans le sens que nous lui avons attribué dans ce mémoire de thèse, c'est-à-dire comme espace politique, est un construit social. Autrement dit, il ne correspond pas à une réalité donnée qui serait immuable, mais à des discours qui le constituent et le présentent. Selon cette approche de l'espace, ce qui fait *territoire*, ce n'est pas sa matérialité mais sa *discursivité*. Le territoire n'a de sens que par les discours qui circulent sur lui et qui le fabriquent. Le rôle du chercheur va consister à reconstituer, et à décrire la façon dont ces discours circulent, se renforcent, se répètent et acquièrent un pouvoir performatif en mesure de reconfigurer les pratiques et les représentations des habitants et des usagers (Mondada, 2000 : 41). Le postulat de départ de cette recherche est donc que le territoire n'est pas un fait naturel qui s'imposerait par la force des choses. Le territoire n'existe donc pas *sui generis*, mais est l'objet d'une invention collective par les acteurs d'une société qui, en le nommant, l'informe et le spécifie, c'est-à-dire le font exister. Dans la continuité des approches constructivistes, la *réalité* sera envisagée dans ce travail comme une construction de faits sociaux qui s'élabore à partir de représentations sociales.

En suivant la réflexion de Bruno Latour, développée dans la sociologie de l'acteur-réseau (2006 [2005]), lorsque nous parlons de constructivisme, nous ne signifions pas un déficit de réalité, mais bien une forme d'artificialité de la construction de la réalité. En interrogeant la pertinence de conserver le mot de construction pour parler de la fabrication des faits, l'auteur fait une précision sur le caractère galvaudé du mot « constructivisme », dans le sens où il n'a malheureusement pas été compris dans son sens commun par une partie des mondes scientifiques. C'est-à-dire que, pour un certain nombre de chercheurs en sciences humaines et en sciences naturelles, lorsqu'un objet était dit être construit, cela annonçait qu'il était inventé, faux, alors que pour Bruno Latour, au contraire, il était synonyme de plus de réalisme :

« Nos collègues semblaient partir de l'idée étrange selon laquelle il fallait se plier à ce choix improbable : d'un fait donné il fallait dire soit qu'il était réel et non construit, soit, s'il était artificiel et construit, qu'il était inventé, imaginé, biaisé, faussé. [...] Les faits étaient des faits – c'est-à-dire des faits exacts – parce qu'ils étaient fabriqués – c'est-à-dire qu'ils émergeaient dans des situations artificielles » (Latour, 2006 : 129-130).

Mais alors, si le territoire est une construction, on est en droit de se demander ce qui lui est antérieur ? Pour Claude Raffestin ou pour Bernard Lamizet, c'est l'espace qui

préexiste au territoire. En effet, l'espace est la matière première du territoire parce qu'il est une « réalité matérielle préexistant à toute connaissance et à toute pratique dont il sera l'objet dès qu'un acteur manifestera une visée intentionnelle à son égard » (Raffestin, 1980). L'espace se transforme donc en territoire à partir du moment où il fait l'objet d'une opération d'inscription dans les structures du symbolique (Lamizet, 1992). Si l'on en croit, Yves Barel, Claude Raffestin ou encore Bernard Lamizet, l'espace devient territoire – forme chargée de sens – lorsqu'il est structuré et approprié par les hommes. Voyons un peu plus précisément la définition que nous en donne Claude Raffestin :

« il [le territoire] renvoie à un travail humain qui s'est exercé sur une portion d'espace [...]. Le territoire est une réordination de l'espace dont l'ordre est à chercher dans les systèmes informationnels dont dispose l'homme en tant qu'il appartient à une culture. Le territoire peut être considéré comme de l'espace informé par la sémiosphère¹ » (Raffestin, 1986 : 177).

La dimension matérielle du territoire, même si elle n'est pas ignorée par ces chercheurs, reste une caractéristique de moindre importance par rapport à la dimension symbolique, idéelle. Dans la droite ligne de ces auteurs, ce qui nous intéresse, c'est le processus de symbolisation qui agit sur le statut de la matérialité en le transformant : « Tout élément même physique ou biologique n'entre dans la composition d'un territoire qu'après être passé par le crible d'un processus de symbolisation qui le dématérialise, en quelque sorte » (Barel, 1986 : 133).

Ce processus de construction de la réalité s'organise par le biais de la communication qui formalise, véhicule et transmet les représentations (Fourdin, 2000). En d'autres termes, la communication construit et structure l'espace pour en faire un territoire – c'est le rôle du phénomène de territorialisation –, c'est-à-dire une forme pourvue de sens, une représentation symbolique lui permettant d'être connue et reconnue :

« La transformation en territoire de l'espace est une opération qui est, en quelque sorte, du même ordre que l'instauration d'une relation de signification : il s'agit dans les deux cas, d'établir, par une convention, une relation stable et reconnue entre une forme et une fonction sociale » (Lamizet, 1992 : 262).

La pensée par cas pour approcher le processus de territorialisation culturelle

La problématique de la recherche nous a conduite à nous pencher sur un cas singulier, le syndicat d'agglomération nouvelle Ouest Provence, plutôt que d'entamer une démarche comparatiste de plusieurs territoires. Malgré les critiques qui se font toujours aussi vives à l'égard de la posture monographique, nous assumons ce choix méthodologique qui accorde une préoccupation particulière au détail et au local. Pourtant, ce n'est pas parce que nous ambitionnons de penser notre objet de recherche à partir d'un cas singulier que nous omettons pour autant de mener une réflexion sur l'ancrage de cet objet local dans un contexte plus large, à savoir un contexte national, ce qui revient à en faire varier les échelles (Revel, 1996). Pour le dire autrement, ce travail se revendique plus d'une approche de type micro-historienne que d'une approche monographique classique : « Autrement dit, la thèse défendue n'est pas que "small is beautiful" mais que "small est heuristique" (au sens de la fabrique de l'idée, du questionnement, de la production de connaissance) » (Borzeix, 2007 : 26).

La démarche micro-historienne s'est fixée comme ambition de se déployer au départ à partir de faits en apparence anecdotiques pour les isoler, les décortiquer, et enfin les relier à des systèmes plus englobants de données et de significations (Bensa, 1996). La micro-histoire, qui travaille donc à une échelle microsociologique, prête une attention particulière aux témoignages des différents acteurs pour les relier aux multiples contextes dont ils participent. Cette logique témoigne d'une volonté d'articulation du micro avec son contexte. Ainsi, la micro-histoire attache un intérêt certain pour les actes de langages et leur fonction dans le contexte d'énonciation, ce qui réhabilite l'individu en tant qu'acteur :

« Ce que l'expérience d'un individu, d'un groupe, d'un espace permet de saisir, c'est une modulation particulière de l'histoire globale. Particulière et originale car ce que le point de vue micro-historique offre à l'observation, ce n'est pas une version atténuée, ou partielle, ou mutilée de réalités macro-sociales : c'en est une version différente » (Revel, 1996 : 26).

Cette question du contexte est centrale dans notre approche dans le sens où la dimension située des actes de discours ne sera pas négligée, bien au contraire, chaque discours sera appréhendé au regard de la situation dans laquelle il a été produit. L'analyse

hors contexte de l'information linguistique est une dérive soulignée par Pierre Bourdieu à l'encontre de la théorie austrienne des actes du langage. *Ce que parler veut dire* (1982) est l'ouvrage dans lequel le sociologue formule sa critique de l'autonomie de la linguistique, dans le sens où l'efficacité des discours performatifs se situe, non pas dans les qualités immanentes à la langue, mais dans les qualités de celui qui les énonce. Pour Pierre Bourdieu, la plus ou moins grande performativité des discours est fonction de l'autorité de son locuteur. Autrement dit, la langue ne peut être séparée de son usage social :

« L'efficacité du discours performatif qui prétend faire advenir ce qu'il énonce dans l'acte même de l'énoncer est proportionnelle à l'autorité de celui qui l'énonce : la formule "je vous autorise à partir" n'est *eo ipso* une autorisation que si celui qui la prononce est autorisé à autoriser, à autorité pour autoriser. » (Bourdieu, 1980 : 66)

Même s'il est vrai que la linguistique moderne a pendant longtemps revendiqué le fait de décrire les unités linguistiques indépendamment de leur contexte, avec le développement de l'approche pragmatique, une majorité de linguistes reconnaît aujourd'hui l'activité langagière comme déterminée par le contexte social, et comme étant en soi une pratique sociale (Charaudeau, Maingueneau, 2002). Jean-Jacques Boutaud ne dit pas autre chose dans *Sémiotique et communication* lorsqu'il écrit qu'« une meilleure compréhension des processus en jeu nécessite, au-delà du linguistique, la prise en charge du situationnel et du symbolique » (Boutaud, 1998 : 130).

Ouest Provence comme cas singulier dans l'étude de l'opération symbolique de fabrique d'un territoire intercommunal

C'est l'opération symbolique qui accompagne la redéfinition du statut intercommunal d'Ouest Provence qui est au centre de cette recherche. Car, en tant qu'ancienne agglomération de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre, et après plus de trente années d'existence sous un statut d'exception, le territoire en question est en situation de faire son retour dans le droit commun. Ce basculement notoire dans l'histoire d'un territoire qui a expérimenté l'intercommunalité vingt ans avant le reste de la population fait *événement* (Deleuze, 1969), dans le sens où il produit une rupture d'avec les représentations acquises et les pratiques établies. Ce qui nous intéresse, à

proprement dit, ce n'est pas le retour au droit commun d'une « ancienne » ville nouvelle, mais plutôt la manière dont ce cas singulier fait voir, à la manière d'un miroir grossissant, les enjeux symboliques et politiques de ce processus de (re)territorialisation visant à former un espace pour la communauté avec une identité propre et auxquels les habitants se sentent appartenir. Pour que cette « communauté imaginée » ouest provençale (Anderson, [1983] 2002) ait du sens pour ceux qui la vivent ou la pratiquent, les acteurs politiques se chargent de mettre en œuvre des pratiques symboliques qui vont la rendre visible, et faire croire en une organisation nouvelle, réordonnée, réunifiée, plutôt qu'en un simple réétiquetage de l'existant.

Afin de ne pas confondre les différents types d'acteurs, c'est-à-dire dissocier les élus locaux et les responsables administratifs d'avec les habitants et les usagers, mais aussi afin d'identifier la stratégie discursive des acteurs politiques, nous les avons classés dans la catégorie des « entrepreneurs identitaires ». Cette catégorie d'acteurs nommés les « entrepreneurs identitaires » est empruntée à Emmanuelle Saada (1993) qui la convoque dans un article « Les territoires de l'identité » où elle pose la question de la transformation de l'identité juive, d'un point de vue de sa visibilité sociale, mais aussi des pratiques individuelles dans un quartier d'une ville renommée par l'auteur Arbreville. Cette locution s'inspire de la formule des « entrepreneurs de morale »³ d'Howard Becker, dont la fonction dans la société est de produire et de faire respecter les normes. Dans les travaux d'Alain Bourdin (1992), la notion d' « entrepreneurs de localisation » est assez proche de celle d'Emmanuelle Saada, dans ce qu'elle décrit comme pratiques discursives. Cette notion pose la question du patrimoine comme moyen par lequel un groupe va se fixer sur un territoire : « ceux qui par leur fonction, ou pour d'autres raisons, ont intérêt à ce que les groupes s'attachent à un lieu » (Bourdin, 1992 : 21-30)⁴. Autrement dit, les entrepreneurs identitaires produisent en quelque sorte des normes, des règles prescriptives de l'agir, par la diffusion de symboles qui vont circuler. Mais comment ces médiations

³ Dans *Outsider*, Howard Becker range sous la catégorie des entrepreneurs de morale les individus qui produisent des normes mais aussi ceux qui sont chargés de les faire appliquer. La norme étant considérée par l'auteur comme le résultat d'initiatives visant à réformer les mœurs. (Becker, 1985)

⁴ Cette citation est extraite de Maria Gravari-Barbas (1996 : 63-64).

symboliques vont-elles être diffusées dans l'espace public pour donner forme au territoire et inciter à croire en son identité propre ?

Discours identitaire pour faire croire en l'essentialisation du territoire

Puisque les discours qui produisent de l'identité doivent nous faire croire à un monde ordonné et unifié, le caractère construit du territoire est dans la majorité des discours émiques passé sous silence, afin de donner le sentiment qu'il a toujours été là, comme une évidence. Autrement dit, les discours identitaires se fonderaient sur des connotations essentialistes et naturalistes (Baudin, 2009). Cette tendance à l'essentialisation territoriale amène les acteurs à opérer des choix, des transformations de l'histoire de l'origine et du développement d'un espace, en vue de le (re) qualifier pour que ces récits soient en adéquation avec « l'identité idéologique et sociale » du territoire donné⁵. L'exemple du traitement de la figure de Charles Maurras et de sa patrimonialisation en territoire martégal⁶, décrit et analysé par Jean-Louis Fabiani, est tout à fait intéressant quant à l'enjeu symbolique, voire politique, que représente le processus d'écriture de l'histoire locale :

« Il convient aussi de dire que la mémoire officielle, telle que l'a constituée le Parti communiste au pouvoir, n'a pas laissé de place au champion des *Trente Beautés de Martigues*. [...] le patrimoine maurassien présente tous les caractères d'un héritage encombrant dans une ville encore massivement ouvrière et à direction municipale communiste » (Fabiani, 2005 : 109).

Comme en témoigne cet extrait, l'opération de patrimonialisation exige de faire des choix parmi l'ensemble des objets du passé pour déterminer ceux qui méritent ou pas

⁵ Bensa, Alban, Fabre, Daniel (sous la dir.), *Une histoire à soi*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001. Voir à ce sujet l'ouvrage de Daniel Fabre et Alban Bensa *Histoire à soi* dans lequel est analysé, non pas l'histoire comme une pratique savante, mais l'histoire comme une pratique sociale et culturelle. Les auteurs parlent d'une « ethnologie des pratiques de l'histoire » pour qualifier la posture dont rendent compte les différentes contributions dont et qui permet d'identifier et de comprendre le processus de construction du caractère remarquable de la localité par une réécriture de l'histoire.

⁶ L'adjectif « martégal » signifie qui est propre à la ville de Martigues.

d'acquérir le statut de patrimoine (Davallon, 2006). Et dans le processus de patrimonialisation, le contexte institutionnel compte pour beaucoup. En effet, le fait de déclarer dans l'espace public le statut patrimonial d'un objet l'habilite à être le représentant et le témoin du monde d'où il vient. On comprend alors l'importance de cette opération d'identification des biens patrimoniaux et de sa publicisation lorsque les critères sont politiques et idéologiques. Comme le précise Jean Davallon dans *Le don du patrimoine*,

« le moment de la déclaration du statut patrimonial de l'objet dans l'espace public, de son institution officielle comme patrimoine, constitue le moment clé » (Davallon, 2006 : 137).

Autrement dit, dans bien des situations, la décision politique de patrimonialiser un objet est liée à la question de savoir dans quelle mesure ce dernier participe ou pas de la bonne définition du territoire local (Fabiani, 2005a) et de son identité. Il en est de même avec l'ensemble des objets culturels qui ont en commun de marquer symboliquement l'espace dans lequel ils ont été déployés, en permettant la communication et la fixation des représentations. C'est ce processus que nous avons observé avec le territoire d'Ouest Provence qui, fortement marqué par l'histoire des villes nouvelles et par l'activité industrielle des rives de l'étang de Berre, est en situation de vouloir en transformer les représentations sociales, et par là même les pratiques, pour faire glisser l'image d'une terre d'industrie sous celle d'une terre de Provence dans l'imaginaire des habitants et des usagers. En bref, le ré-enchanter (Winkin, 1996).

Pour rendre compte de l'importance prise par les représentations que les collectivités locales donnent à voir de leur territoire à travers des discours sur l'identité, Marc Augé (2003), parle d'« image identifiante ». Dans son ouvrage *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, l'anthropologue s'appuie, pour définir la notion d'*image identifiante*, sur l'exemple du marché de la truffe, objet étudié par Michèle de La Pradelle dans sa thèse consacrée aux marchés de Carpentras. Ce qui ressort de cette recherche c'est l'idée que les habitants de cette ville provençale attribuent à l'objet truffe une fonction de symbole de l'identité dans le sens où elle participe de la personnalisation de la ville :

« Les images "identifiantes" sont aujourd'hui l'équivalent des images "édifiantes" d'hier. Il ne s'agit plus d' « édifier » des individus, de les instruire, de les construire, pour les identifier

progressivement à l'idéal chrétien et moral partagé, mais d'identifier les collectivités, de les enraciner dans l'histoire, de conforter et d'asseoir leur image, de les mythifier pour que des individus à leur tour puissent s'y identifier [...] » (Augé, 2003 : 107).

Dans le cas d'Ouest Provence, nous nous sommes posée la question de savoir dans quelle mesure le spectacle vivant peut-il jouer, au même titre que la truffe ou les biens patrimoniaux (Charles Maurras par exemple), le rôle de symbole de l'identité territoriale ?

Rien d'étonnant, dès lors à ce que l'enjeu scientifique de ce travail se situe dans la compréhension de l'opérativité⁷ des pratiques symboliques – parmi lesquelles nous classons la territorialisation culturelle – qui visent à transformer les représentations et à restructurer les conduites des habitants et des usagers de l'espace intercommunal. Dans l'un de ses ouvrages, Jean Davallon (1993) considère « *les pratiques symboliques politiques* comme des montages d'opérations et de dispositifs qui, premièrement impliquent des *acteurs sociaux* au titre d'officiants ou de spectateurs ; deuxièmement, s'appuient sur des objets (ou tout au moins, donnent lieu à production d'*objets* : emblèmes, textes, lieux de mémoire, etc.) ; troisièmement, supposent l'agencement du temps et d'espace ; et, quatrièmement, produisent ou modifient des *significations* » (Davallon, 1993 : 214). C'est ce processus par lequel ces pratiques symboliques se mettent en œuvre que nous allons analyser à travers un dispositif, la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence et ses acteurs (les élus et les professionnels de la culture), des objets (des programmes de saison spectacle vivant, des éditoriaux, etc.), pour en étudier l'opérativité auprès du public-abonné de la régie.

⁷ Pour Jean Davallon, l'opérativité symbolique et sociale correspond aux effets de transformation d'un dispositif et d'une situation qui échappe en partie à la maîtrise des acteurs sociaux qui les mettent en œuvre, et qui se situe ainsi dans une extériorité à leur espace social concret (Davallon, 1999, 2006). L'opérativité peut se définir comme « l'effet socialement produit » (Davallon, 2006 : 18).

Le dispositif de la régie culturelle *Scènes et Cinés* comme opérateur symbolique du processus de territorialisation

À partir du moment où l'on parle d'opération, la question de l'intermédiaire, ou plus exactement de l'opérateur (Sfez, 1993), et sa manière d'organiser les médiations, se pose. Pour cette recherche, nous avons choisi d'explorer la territorialisation par l'étude d'un dispositif particulier, la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, dont nous allons interroger l'opérativité symbolique et sociale. La culture, et plus précisément le spectacle vivant, est l'un des domaines sur lequel vont s'appuyer les entrepreneurs identitaires pour donner du sens au territoire d'Ouest Provence en cours de recomposition. C'est notre seconde hypothèse de ce travail (Hypothèse n° 2). Ce qui est intéressant, c'est que, bien souvent, le patrimoine est le moyen par lequel une collectivité – ou plutôt ses représentants – va choisir de s'auto-représenter pour produire ou renouveler des représentations auxquelles les habitants sont susceptibles de s'identifier.

Dans notre cas, et c'est ce qui en fait l'originalité, le spectacle vivant joue cette fonction identitaire ou, mieux encore, la sortie au théâtre en tant qu'elle est envisagée par le politique comme pratique de mobilisation, et par là même, de structuration des représentations et des pratiques. Pour le dire autrement, les théâtres d'Ouest Provence, et les supports médiatiques qui en font la promotion, sont investis par les discours des entrepreneurs identitaires comme s'ils étaient les nouveaux lieux du politique (Abélès, 1983), en tant qu'espace de la représentation du politique. Dans un premier temps, nous avons donc analysé ces discours circulants, pour les décrire, en comprendre la visée et l'opérativité. Dans un deuxième, nous avons approché par l'entretien ethnographique les discours de ceux dont la relation au territoire d'Ouest Provence se fait aussi par la pratique de sortie au théâtre, pour mettre au jour la nature des transformations engendrées par la création de la régie culturelle SCOP. Notre troisième hypothèse (Hypothèse n° 3) étant fondée sur l'idée que la relation au territoire telle qu'elle peut être définie par la pratique de sortie au théâtre est plus complexe que ne le laissent croire les stratégies discursives des entrepreneurs identitaires.

D'un point de vue méthodologique, nous avons croisé la démarche sémiotique et la démarche ethnographique avec comme principal objectif d'adapter nos outils, voire de les bricoler, pour qu'ils s'adaptent au mieux au phénomène étudié. Cette approche ethnosémiotique nous a permis de produire une analyse à partir de productions textuelles

et de pratiques d'acteurs en réalisant un « chassé-croisé méthodologique » (Souchier, Jeanneret, Le Marec, 2003 : 30) qui refuse les évidences méthodologiques, dans le sens où elles considèrent que certains objets sont ethnologisables (les études en réception) et certains ne le sont pas (les études en production) : « pour défendre et aborder la question du texte, nous pratiquons l'observation ethnologique et pour aborder la question de l'usage, nous dressons également des corpus » (Souchier, Jeanneret, Le Marec, 2003 : 30).

Le déroulé du mémoire de thèse

Le premier chapitre se compose en grande partie d'une revue de littérature élaborée autour de la notion de territoire. Son déroulé s'organise autour de la généalogie de la notion, de sa circulation d'une discipline scientifique à une autre, mais aussi hors du monde savant. Au vu des luttes symboliques dans lesquelles le territoire se trouve embarqué, nous affirmons notre choix de conserver cette notion, considérant à l'instar de Claude Raffestin et d'Yves Barel que son omniprésence est moins un effet de mode que la manifestation d'un besoin que les mondes sociaux ont d'y recourir. Ce chapitre se termine sur une réflexion qui part du constat que la surabondance de sens que connaît le territoire est étroitement liée à la complexité croissante des problèmes auxquels nos sociétés modernes sont soumises (mondialisation, sentiment de dissolution identitaire, etc.).

Dans le deuxième chapitre, c'est le rôle de la communication dans la fabrique des territoires et de leurs identités qui est interrogé. Dans un contexte de complexité territoriale, le politique est mis à l'épreuve dans sa capacité à réguler, et à faire croire en l'unification des cadres sociaux transformés par les effets de la modernité. C'est là qu'entre en jeu la communication en tant qu'elle est le moyen par lequel les territoires et leurs représentants vont être en mesure d'exister, de se distinguer, et de susciter un sentiment d'appartenance. Après avoir évoqué l'histoire du développement du phénomène intercommunal, et la spécificité des villes nouvelles, pour comprendre le contexte d'émergence de la question identitaire, la notion d'identité a été explorée d'un point de vue sémantique et d'un point de vue de ses usages. Enfin, nous avons pris appui sur la recherche en sciences de l'information et de la communication (Bernard Miège, Isabelle Pailliat, Bernard Lamizet etc.) pour retracer les contours du phénomène d'entrée et de mise en communication des collectivités territoriales.

Avec le troisième chapitre, la thèse bascule dans sa deuxième phase (Partie II), c'est-à-dire que ce chapitre inaugure l'entrée de la recherche dans un travail de description, de production, et d'interprétation de données scientifiques. C'est pour cette raison qu'il a une fonction méthodologique en ce qu'il précise les modalités de la construction de l'objet de recherche, de la problématique, et du corpus composé d'observables hétérogènes. Il nous permet d'explicitier les choix de la posture méthodologique (ethnosémiotique) qui a été la nôtre tout au long de cette recherche, de même que la relation de proximité que nous entretenons avec le terrain, dans une logique d'objectivation, c'est-à-dire pour rendre compte, avec précision, des conditions dans lesquelles les résultats de la recherche ont été produits.

Le quatrième chapitre est le lieu de la description détaillée du cas d'Ouest Provence d'un point de vue sociohistorique dans la mesure où ces données sont des outils de compréhension du contexte de l'enquête ethnographique, mais aussi des modalités de construction des imaginaires territoriaux. L'accent est mis sur les spécificités du cas ouest provençal afin d'interpréter les enjeux symbolique et politique que représente, pour cette intercommunalité déjà ancienne (plus de quarante années d'existence), la revendication identitaire et d'autonomisation du territoire face à l'État et à Marseille.

Vient ensuite, dans le cinquième chapitre, la question de l'opération symbolique qui vise à remplacer une figure ancienne par une figure nouvelle (Sfez, 1993) par laquelle le territoire d'Ouest Provence va affirmer la réinvention de son identité et de ses modalités d'organisation du pouvoir communautaire. Avant d'évoquer la manière dont est mise en scène cette opération, il est question de faire un point sur les notions centrales de notre problématique, à savoir la représentation, le symbole, et la légitimité. C'est donc aussi la question de la réinvention des formes de légitimation du système de représentation du politique, dans le cas d'un espace intercommunal, qui est posée, au moment où est officialisée la fin de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre. Dans ce chapitre, les discours des entrepreneurs identitaires (discours d'inauguration de l'identité nouvelle d'Ouest Provence, récit de fondation du territoire intercommunal, le nouveau toponyme Ouest Provence) ont été pris comme objet d'analyse afin de comprendre leurs stratégies discursives et les visées qui les sous-tendent.

Le sixième chapitre, qui fait l'ouverture de la troisième partie, a pour objectif d'interroger la place et le rôle du spectacle vivant à l'échelle du territoire d'Ouest

Provence, en le contextualisant par rapport à l'état de l'intercommunalité culturelle en France et en région PACA. Autrement dit, nous faisons un état des lieux de la politique culturelle ouest provençale pour interroger la capacité de ce secteur de la culture à symboliser, à fabriquer une identité propre à Ouest Provence. Dès lors, nous en arrivons à décrire le dispositif socio-symbolique de la régie culturelle *Scènes et Cinés* en tant que nous le considérons comme l'un des opérateurs du phénomène de territorialisation à l'œuvre depuis 2002, date du retour de l'EPCI dans le droit commun. Nos analyses du dispositif de la régie s'appuient sur un corpus de discours provoqués par l'enquête ethnographique menée auprès des responsables politiques (élus), des responsables administratifs (fonctionnaires territoriaux), et des responsables culturels (directeurs artistiques des théâtres et directeur de la régie), mais aussi sur des discours circulants comme le projet artistique et culturel de la régie. Ces analyses de discours ont été complétées par une analyse socio-sémiotique du logo de la régie qui, depuis sa création, a connu pas moins de trois versions différentes.

Dans ce septième chapitre, notre attention se focalise sur l'objet « programme de saison artistique et culturelle » pour tenter de définir son statut, en tant que support de communication, de décrire son fonctionnement, et ses fonctions principales. Ce travail descriptif et analytique est d'autant plus indispensable que ce média est un objet quasi-invisible dans les recherches scientifiques qui s'intéressent au domaine du spectacle vivant, situation d'autant plus manifeste si on la compare avec l'état de la recherche sur les écrits en muséologie. C'est le programme de la saison théâtrale de la régie culturelle *Scènes et Cinés*, de sa création (saison 2006-2007) jusqu'à sa version la plus récente publiée en 2011 (saison 2011-2012), qui fera l'objet d'une analyse sémiotique.

Dans le chapitre huit, un soin particulier sera apporté à la description et à l'analyse des éditoriaux de saison des programmes de la régie culturelle SCOP, dans le cadre d'une approche qui prend sa source dans les théories de l'énonciation. L'objectif de cette partie est qu'elle ambitionne de mettre au jour la polyphonie des discours qui s'inscrivent dans les textes éditoriaux, et les modalités de leur mise en scène énonciative. C'est-à-dire que l'analyse des éditoriaux, dans leur dimension matérielle comme dans leur dimension linguistique, va nous permettre de révéler les rapports de pouvoir et de légitimité qui s'y inscrivent et s'y manifestent.

Le dernier chapitre qui, en même temps, ouvre la quatrième partie et clôt le mémoire de la thèse, est le lieu où l'on questionne, d'une part, les discours qui construisent une représentation de leur(s) destinataire(s), et d'autre part, les récits des publics-abonnés de la régie sur leur pratique de sortie au théâtre afin d'approcher leurs représentations et leurs pratiques du territoire ouest provençal. Les premiers types de discours qui se composent des discours des entrepreneurs identitaires (projet de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, éditoriaux de saison, et notes extraites du journal de terrain produites à l'occasion des observations des présentations de saison) nous permettent de faire émerger la figure du spectateur idéal de la régie, c'est-à-dire la façon dont les textes construisent sa réception (Odin, 2000). Cette stratégie discursive qui construit et décrit le spectateur idéal (Eco, 1979) de l'institution régie, et de ses supports médiatiques, se voit, dans un deuxième temps de la démonstration, confrontée à la diversité des spectateurs qui compose le public-abonné de la régie, et à la complexité de leur relation au territoire, mis au jour par des entretiens ethnographiques.

PREMIERE PARTIE :

TERRITOIRE(S) ET COMMUNICATION

OU

LA QUESTION DE LA CONSTRUCTION DE
L'IDENTITE DES TERRITOIRES EN
RECOMPOSITION

Dans cette première partie, nous nous sommes en particulier intéressée aux mots clés du questionnement général de ce mémoire de thèse, tels les notions de territoire, territorialité, identité, identité territoriale, et communication territoriale. Le travail, dont cette partie rend compte, correspond à une grande partie de l'opération de conceptualisation qui a permis de poser les cadres théoriques, nécessaires à la construction de notre objet de recherche qu'est la territorialisation culturelle comme processus de communication. Cependant, ce n'est pas parce que nous avons concentré ce type de démarche en première partie qu'elle n'en déborde pas les contours tout au long de la démonstration.

La notion de territoire (et ses variantes) et la notion d'identité ont en commun d'être difficiles à saisir par leur caractère polysémique. Nous avons donc tenté de les définir, de rendre compte du caractère faussement évident de ces mots du sens commun, de les en extraire, de prendre au sérieux les propos de certains chercheurs qui envisagent jusqu'à leur réfutation des mondes scientifiques, pour que, d'une situation où elles sont expliquées, elles deviennent des outils de description et d'explication des phénomènes qu'elles permettent d'interroger. Nous avons décidé de faire face à la complexité sémantique de ces mots, en ne renonçant pas à les définir, et en prenant le parti de dire que si un mot existe et circule de la sphère du sens commun à la sphère scientifique, et vice versa, c'est qu'il est en mesure de décrire non seulement les phénomènes, mais aussi les enjeux symboliques, qui ont des effets bien réels, et qu'il cristallise en son nom.

Le premier chapitre essaie de rendre compte de l'histoire sociale de la notion de territoire, de ses épaisseurs historiques et sémantiques, et des questionnements qu'elle suscite par le fait de traverser de nombreuses disciplines des Sciences humaines et sociales. Nous précisons notre position qui consiste en la distinction claire entre le territoire comme espace du politique et la territorialité comme espace vécu et construit par les expériences et les relations qui s'y jouent, soit comme territoire qui médiatise le rapport aux autres. Le deuxième chapitre a pour rôle de questionner la communication comme moyen de rendre visible, de faire exister et de singulariser les territoires de l'intercommunalité. Un rappel de l'histoire de l'intercommunalité en France et de la politique spécifique des villes nouvelles permet d'exposer la récurrence avec laquelle se pose la question identitaire à l'échelle de ces territoires composites que sont les groupements de communes.

Chapitre 1.

Territoire(s) dans tous les sens :
histoire d'une notion qui traverse les disciplines
et les champs d'action

1.1. Rhétorique territoriale ou territoire comme « panacée universelle »

De nombreux ouvrages (Géopoint 82 ; Levy, Lussault, 2003 ; Lussault 2007, Vanier, 2009 ; Paquot, 2009) rendent compte de la large diffusion du mot territoire dans le domaine des sciences, et du même coup de la pluralité de ses acceptions. Tantôt « objet-carrefour » (Pagès, Pelissier, 2000 : 5), concept, champ ou paradigme, le territoire suscite un embarras certain pour ceux qui tenteraient la recherche d'un quelconque consensus définitoire. Comme beaucoup de scientifiques, nous avons rencontré des difficultés à circonscrire le sens de ce mot étant donné la variabilité de son contenu.

La notion de territoire nous est rapidement apparue sous une forme quelque peu ambiguë, car elle se présente comme étant tout à la fois familière et difficilement saisissable. Familière tout d'abord parce qu'elle appartient au sens commun et qu'elle est utilisée par confusion, ou par coquetterie littéraire, comme synonyme de « lieu », d'« espace », de « local » ou encore de « paysage ». Or ces mots ne sont en rien des synonymes.

Familière aussi parce qu'elle occupe une place de premier ordre – et ce n'est pas un phénomène nouveau – dans les discours de l'action politique. Il se présente bien souvent à tort comme l'une des seules « universalités géographiques » (Jambes, 2000 : 48), c'est-à-dire comme si le principe territorial était le seul modèle possible (Pagès, Pelissier, 2000).

1.1.1. Territoire(s) : une notion scientifiquement encore crédible ?

Le territoire est employé à l'envi dans les discours des acteurs au risque de frôler parfois la surchauffe, et par là même la perte de sens. Utilisé bien souvent sans réelle définition précise, explicite, et stable, le territoire s'en trouve banalisé (Lussault, 2007).

On pense en particulier aux discours produits dans le cadre des politiques publiques (qu'elles soient locales, nationales ou internationales⁸) pour ce qui concerne la gestion des espaces infranationaux.

De ces usages multiples, ce mot devient en quelque sorte un « mot-étendard » (Pagès, Péliissier, 2000 : 14), une figure rhétorique, se révélant sur un mode parfois incantatoire. Érigé en catégorie de l'action politique, le territoire s'annonce comme un réservoir de solutions face à la logique d'autonomie (autonomie de l'économie, de la culture, de l'individu)⁹ qui touche nos sociétés modernes : dans les discours, le territoire est mobilisé, tantôt comme un opérateur de cohésion sociale, tantôt comme le moyen d'aller vers plus de démocratie et de proximité¹⁰, ou encore comme le lieu de l'innovation et du rayonnement international.

Cette idéologie du territoire comme remède à tous les maux de nos sociétés se fonde sur les vertus mobilisatrices et fédératrices qui lui sont attribuées par les acteurs des politiques publiques, et grâce auxquelles est véhiculé un imaginaire social de la communauté et du vivre-ensemble. Cette dimension utopique dont se voit qualifier le territoire explique en partie les raisons de son succès :

« [...] le territoire est donc bien aujourd'hui l'objet de divers processus d'utopisation ; par sa dimension imaginaire et sa légitimité anthropologique, il est un recours logique qui donne des réponses simples et fortes au déficit des grands récits et à la fin des idéologies abstraites » (Pagès, 2000 : 59).

⁸ À un échelon international, l'Agenda 21 constitue un dispositif au centre duquel se trouve la question du développement durable des territoires locaux.

⁹ Voir à ce sujet l'article « Némésis et Nicodème. Quand les instances de proximité deviennent les figures du salut » de Philippe Génestier (2001) sur la manière dont ont évolué nos cadres de pensée qui se tournent à présent en direction de l'instance du local et de la proximité afin de l'ériger en tant qu'instance opératoire primordiale.

¹⁰ On pense ici en particulier au travail de Christian Le Bart (2005) sur les langages du politique, et en particulier sur l'étude de la rhétorique de la proximité dans les discours de Jean-Pierre Raffarin.

1.1.2. Instabilité de la notion de territoire

Tout en étant familier parce qu'expérimenté par chacun d'entre nous, le territoire n'en reste pas moins insaisissable. Sous ses faux airs d'évidence, il en fait oublier le caractère instable et pluriel de sa définition (Pailliat, 1993 ; Levy, Lussault, 2003 ; Ozouf-Marignier, 2009). Le flou sémantique qui le caractérise est la raison principale pour laquelle il ne se laisse pas approcher sans difficulté. Cette notion englobe en effet des acceptions parfois contradictoires et induit de multiples connotations, que ce soit dans le domaine des sciences humaines et sociales, ou que ce soit dans celui de la réalité quotidienne de la gestion politique et économique de l'espace. Pascal Buléon et Guy Di Méo y voient malgré tout, dans ces caractéristiques, ce qui fait l'intérêt du mot territoire :

« À ce titre, la vertu essentielle du concept de territoire réside dans la globalité et dans la complexité de son contenu sémantique. Elle se retrouve dans le fait que son émergence en un lieu ou ensemble de lieux donnés mobilise tous les registres de la vie humaine et sociale » (Buléon, Di Méo, 2005 : 79).

Par le travail réalisé dans *Le Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (Lévy, Lussault, 2003), Jacques Levy a mis en œuvre un travail d'analyse critique de ce mot qui lui a permis de recenser pas moins de neuf définitions, chacune proposant une acception différente, ce qui n'est pas sans poser problème dans la communication entre chercheurs (Levy, Lussault, 2003 : 907). Même si, comme le précise l'auteur, toutes ces définitions ont une certaine cohérence, il n'empêche qu'elles présentent chacune un certain nombre de défauts, dont le principal est d'immobiliser le mot de territoire par le caractère trop généralisant ou, au contraire, par le caractère trop restrictif de ses définitions.

Selon une même logique de recension, dans un article « "Pays" et polysémie géographique du territoire », Jean-Jacques Bavoux témoigne de l'hétérogénéité de sens du mot de territoire par la consultation de trois dictionnaires de géographie dans lesquels il trouve aussi des définitions multiples et contradictoires (Bavoux, 2002). Nos propres recherches dans la littérature en sciences humaines viennent confirmer les forts écarts sémantiques qui se sont fait jour, lorsque l'on compare ses acceptions multiples et variées. C'est à se demander s'il n'y aurait pas autant de définitions possibles du mot territoire qu'il n'existerait de disciplines, d'auteurs, d'acteurs, de disciplines, et de cultures.

Cette diversité de sens est l'une des raisons pour lesquelles cette notion de territoire se trouve parfois décrédibilisée en tant qu'objet scientifique, car elle est considérée comme galvaudée et indéterminée :

« De prime abord, le "territoire" a mauvaise presse. Notion ambiguë, polysémique, inflationniste, oscillant du statut de concept à celui de catégorie de l'action publique, voire de slogan, tour à tour enjeu de savoir et de pouvoir, elle suscite la critique au point d'entraîner parfois sa réfutation » (Guéez, 2002 : 297-300).

Dans son ouvrage *Territoires citadins. 4 villes africaines*¹¹, Philippe Gervais-Lambony en vient aussi de son côté à questionner la pertinence de l'utilisation de ce vocable :

« Le sens du mot est-il aujourd'hui si peu clair qu'il faut se résoudre à le dire périmé ? Ou bien ne désigne-t-il plus qu'une réalité disparue ? » (Gervais-Lambony, 2003 : 82).

Ce mot à qui l'on prête une grande densité de sens, même lorsqu'on ne sait pas vraiment comment l'appréhender est bien une notion *semi-savante* qui, d'une part, n'a pas de sens univoque, et qui, d'autre part, est prise dans des enjeux sociaux et politiques, de la même manière que peut l'être la notion d'événement soumise à l'analyse critique de Patrick Champagne dans l'article *L'événement comme enjeu* (Champagne, 2000).

1.1.3. Faire ou ne pas faire avec une notion semi-savante ?

Ce type de notions que l'on qualifie d'*indigènes* ou de *semi-savantes* présente la particularité d'être l'objet de lutte de définitions. Cette lutte symbolique a pour effet d'octroyer à cette notion un sens et un contenu à géométrie variable. Mais faut-il pour autant renoncer à l'idée de le définir ?

Nous pensons que le mot territoire qui n'est jamais seulement qu'un mot « mais aussi des réalités d'ordre symbolique qui ont des effets bien réels » (Champagne, 2000 :

¹¹ Gervais-Lambony, Philippe, (2003).

407) mérite que lui soit accordé le temps d'une tentative non pas de définition, mais d'exposition des tensions dont il fait l'objet et des interrogations qu'il suscite. Le rôle des chercheurs, qui utilisent ou inventent certains mots, n'est pas de rendre la réalité qui nous entoure plus obscure qu'elle ne l'est déjà. Bien au contraire, ces mots qui servent à décrire une réalité nouvelle ont leur importance du fait de leur capacité à traduire le changement (Chalas, 2009). Dans sa conclusion au colloque *Géopoint* en 1982, Claude Raffestin insiste sur ce point : l'invention d'un mot est moins un effet de mode – malgré ce qui peut être parfois affirmé – qu'un indice d'un mouvement de fond qui touche nos sociétés :

« J'ai effectivement trop entendu dire, au cours de ces deux jours, que le mot territoire et le mot territorialité étaient à la mode. Je partage tout à fait, avec Barel, l'idée que ce n'est pas vrai. En effet, je pense que les concepts apparaissent lorsqu'on en a besoin. Et je vous renvoie, à cet égard, aux observations de Sapir qui a montré que les mots apparaissent quand on en a besoin à cause des changements dans l'environnement. Or le besoin de la notion de territoire correspond à un changement dans l'environnement conceptuel de la géographie » (Raffestin, 1982 : 429).

Néanmoins, le choix du mot peut faire débat en ce qui concerne son adéquation ou pas à décrire la chose. Et c'est justement l'une des principales causes de luttes entre les différentes écoles de pensée qui prennent le territoire pour objet et qui estiment, pour une partie d'entre elles, qu'il n'est pas opérant ou qu'il est faiblement heuristique (Gumuchian, 1994).

1.2. Généalogie du territoire des sciences sociales : perspective historique d'une notion migrante

Notre objectif n'est pas de proposer une liste à la Prévert des différentes conceptions du territoire, car ce travail pourrait difficilement être réalisé de manière exhaustive par un seul et même chercheur, au regard du nombre de disciplines qui l'interrogent. Aussi, s'il était mené, ce travail dépasserait largement le cadre fixé par cette recherche. Enfin, il ne serait pas d'une grande originalité, puisqu'il a déjà été réalisé par plusieurs chercheurs dans le cadre de leur propre champ disciplinaire. Par contre, ce qui nous intéresse plus précisément, c'est de rendre compte du caractère migrant de cette notion à travers les disciplines en sciences humaines, mais aussi d'en exposer les enjeux sociaux et politiques.

Puisque nous n'avons pas renoncé à la notion de territoire, il faut nous positionner par rapport à ses nombreuses acceptions. De là, nous allons préciser l'usage que nous allons en faire, et la manière dont nous allons opérer pour sortir cette notion de son sens commun, c'est-à-dire faire en sorte que cette notion ne soit plus en situation d'être expliquée, mais qu'elle permette, au contraire, de décrire et d'expliquer les faits sociaux et les processus qui les sous-tendent (Champagne, 2000).

1.2.1. De la dimension politique à la dimension éthologique

Le mot de territoire apparaît dans la langue française au cours du XIII^e siècle mais il est encore d'un usage rare à cette époque (Le Berre, 1982 ; Jambes, 2000 ; Pacquot, 2009 ; Jaillet, 2009). Sa généralisation ne s'opère que quelques siècles plus tard, au VIII^e. D'un point de vue historique, on peut en conclure que ce mot est d'invention récente.

Le mot territoire vient du latin *territorium*¹² et signifie « étendue sur laquelle vit un groupe humain ». Il est simultanément à l'origine des termes terroir et territoire (Le

¹² Dictionnaire historique de la langue française cité par Thierry Pacquot (Pacquot, 2009)

Berre, 1992). *Le Dictionnaire historique de la langue française* précise que le territoire désigne dans un premier temps « une étendue de terrain sur laquelle est établie une collectivité, spécialement qui relève d'une juridiction, de l'autorité de l'État »¹³. Cette première dimension politico-administrative où le territoire est l'espace de représentation et d'effectuation d'un pouvoir est la plus ancienne ; elle a perduré pendant longtemps comme la plus courante, et reste celle privilégiée par l'ensemble des dictionnaires (Lussault, 2007). Ce vocable est donc employé en référence à l'espace contrôlé par l'État-nation et par ses sous-ensembles, les communes, les intercommunalités, les départements et les régions.

Dans le domaine des politiques publiques, le recours à la notion de territoire est antérieur à celui des sciences humaines, si l'on se réfère à la chronologie de son emploi. Marie-Vic Ozouf-Marignier situe ses premières apparitions pendant la période de l'Occupation. Quelques dizaines d'années plus tard, dans les années soixante, le territoire se voit consacré – comme expression et institution – avec le développement des politiques d'aménagement du territoire : « Voici un mot quasi inconnu des années soixante-dix, si ce n'est dans la grande banalité et dans la formulation courante "aménagement du territoire" » (Frémont, 2001 : 13). Mais là encore, le territoire ne se distingue pas des notions et concepts alors dominants à cette époque que sont l'espace, le paysage et le local. Ces mots sont utilisés les uns à la place des autres sans jamais se voir préciser leur acception respective.

Dans son acception moderne, le territoire possède aussi un sens juridique fort, associé à la fois à l'idée de domination attachée au pouvoir du prince, à celle d'une aire dominée par ce contrôle territorial, et enfin à celle de limites matérialisées par des frontières (Le Berre, 1982). Ainsi, le territoire correspond à la fois à une circonscription politique et à l'espace de vie d'un groupe, qui ne fait pas que l'occuper, mais qui cherche aussi à en maîtriser l'usage, et le défendre de toute menace d'intrusion extérieure au groupe :

¹³ *Le Robert*, Dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey, tome 2, 1997, 2383p.

« Tout groupe social (au sens le plus large qui soit, y compris un groupe économique ou politique) a comme objectif général d'assurer sa reproduction au cours du temps. Pour ce faire, il s'approprie et façonne une portion plus ou moins étendue de la surface terrestre. Le territoire peut être défini comme la portion de sa surface terrestre, appropriée par un groupe social pour assurer sa reproduction et la satisfaction de ses besoins vitaux. C'est une entité spatiale, le lieu de vie du groupe, indissociable de ce dernier » (Le Berre, Maryvonne, 1992 : 622).

Selon cette définition, le territoire n'est plus seulement le résultat de phénomènes naturels et climatiques, mais il est aussi le fruit de l'activité des individus. Contrairement à la conception de la géographie classique dont l'instigateur a été Paul Vidal de La Blache – conception fondée sur un paradigme naturaliste – le territoire a d'abord été investi par la philosophie, le droit, et la science politique. Ces disciplines l'ont pensé comme un enjeu de pouvoir légitimé par les représentations qu'il génère. En effet, fin du XIXe et début XXe, l'école française de géographie ne s'est pas tout de suite intéressée au domaine de la relation entre un espace et un pouvoir cristallisé dans un territoire, mais a plutôt privilégié un raisonnement géographique qui accorde à la nature un rôle déterminant sur la vie humaine et le fonctionnement de la société.

L'idée d'un espace approprié et défendu par un groupe dans un but de satisfaction des besoins vitaux se retrouve dans l'acception éthologique du mot territoire. Par son transfert du domaine juridico-politique à celui du monde animal, l'éthologie a ainsi joué un rôle central dans le regain d'intérêt pour cette notion. La première définition éthologique du territoire date de 1920. Dans l'article « Voyage autour du territoire », Joël Bonnemaison nous précise qu'on la doit à Elliot Howard, un ornithologue anglais (Bonnemaison, 1981 : 253). Ses observations de la vie sociale des fauvettes lui ont permis d'en déduire un certain nombre de concepts révolutionnaires de l'époque, et en particulier l'idée que les oiseaux constituent une société territoriale. L'idée de « territorialité innée » de cette espèce a été étendue à d'autres travaux sur le comportement animal, si bien que les recherches en éthologie ont permis de mettre en lumière l'existence de sociétés animales territorialisées. Pour les éthologues, le territoire qualifie une aire géographique occupée, bornée, et contrôlée par un animal, ou bien un groupe, et dont il interdit l'accès à d'autres. Cette portion d'espace ainsi considérée comme sa propriété spécifique et inviolable va lui permettre d'acquérir une autonomie spatiale.

Après un premier transfert opéré par l'éthologie, la seconde étape de la circulation du mot territoire a pris son ancrage au sein de la sphère des sciences sociales et humaines. Cette mobilité notionnelle s'explique en grande partie par l'activité de certains chercheurs qui du domaine animal se sont tournés vers le domaine des sociétés exotiques. On pense en particulier à l'anthropologie suivie ensuite par la psychologie (Hall, Moles et Rhomer etc.) et la sociologie. En dépit du fait que le sens juridico-administratif du territoire est plus ancien historiquement que celui de l'éthologie, c'est de ce dernier que les anthropologues, les sociologues, les psychosociologues vont s'inspirer. Précisons quand même que, malgré cet emprunt à l'éthologie, les sociétés humaines ont développé une conception différente du territoire. Contrairement aux sociétés animales où le territoire est exclusif et limité par une frontière, le territoire de l'Homme n'est pas toujours clos et uni, et ne suscite pas forcément un comportement stable (Bonnemaison, 1981 : 253). Citons, en exemple, les travaux de l'anthropologue américain Edward T. Hall, et en particulier ceux qui portent sur la proxémie. Dans l'ouvrage *La dimension cachée*, l'auteur observe et analyse les manières de faire des hommes avec l'espace, les distances et les objets. Il décrit ainsi le rôle de la culture dans la construction de l'espace et propose des modèles pour l'étude de la proxémie :

« Les structures proxémiques jouent chez l'homme un rôle comparable à celui des conduites de séduction chez les animaux [...] Bien que du point de vue génétique et physiologique, l'homme constitue une seule et même espèce, les structures proxémiques des Américains et des Japonais, par exemple, semblent aussi opposées que les conduites de séduction du coq de bruyère américain et celles des oscins d'Australie [...] » (Hall, 1971 : 183).

Gilles Deleuze et Félix Guattari¹⁴ ont eux aussi été inspirés par les travaux des éthologues qui les ont convaincus de l'intérêt de la notion de territoire. L'ouvrage *Mille plateaux* et son chapitre « De la ritournelle » rendent plus particulièrement compte de la manière dont ces auteurs ont approché le territoire : c'est à partir de toute une série d'exemples de comportements d'animaux pour marquer leur territoire qu'ils ont construit leur réflexion. Le titre du chapitre est emprunté aux chants territoriaux des oiseaux, c'est-

¹⁴ Voir à ce sujet l'article de Manola Antonioli « Gilles Deleuze et Félix Guattari » (Antonioli, 2009 : 117-137).

à-dire au sifflement émis par un certain type d'oiseau au moment où il prend possession de son territoire. Ce sifflement qui produit une « ritournelle de boîte à musique » est un moyen de mise en garde contre les intrus potentiels dans l'espace de la nidification. Ce chant est nommé par les auteurs de « qualité expressive », c'est-à-dire de matière d'expression (marque constituante d'un espace délimité) qui va dire le rapport de l'espèce à son territoire. Chez les passereaux¹⁵, la fonction de nidification est ainsi fortement territorialisée. Les auteurs définissent eux-mêmes la ritournelle comme « tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux (il y a des ritournelles motrices, gestuelles, optiques, etc.) » (Deleuze, Guattari, 1980 : 397). La ritournelle a donc une fonction territoriale et territorialisante, elle agit sur les milieux et les rythmes jusqu'à produire un territoire (Deleuze, Guattari, 1980)¹⁶.

L'exercice qui a consisté à retracer partiellement la trajectoire de migration de cette notion polysémique est intéressant, en ce sens qu'il a permis de mettre en exergue la filiation entre les acceptions juridico-politique, éthologique, et philosophique du mot territoire. La conception juridico-politique du territoire, et par la suite sa formalisation en éthologie, ont accordé une grande importance à la question de l'appropriation exclusive d'un espace par un individu ou un groupe en tant qu'elle est une condition de sa nature territoriale (Levy, Lussault, 2003). L'appropriation territoriale se manifeste dans la première des conceptions par la souveraineté politique, dans la deuxième, par l'agressivité, et c'est en éthologie qu'elle s'exprime. Cette notion d'appropriation se retrouve aussi dans l'usage du territoire en géographie mais selon une acception moins forte, dans le sens où les registres mobilisés sont de l'ordre du cognitif et du symbolique plutôt que d'être de l'ordre du contrôle, de la défense voire de la violence.

1.2.2. Usage récent du territoire en géographie

Jacques Levy et Michel Lussault précisent dans l'ouvrage qu'ils ont codirigé, *Le dictionnaire la géographie et de l'espace des sociétés*, que l'emploi du mot territoire

¹⁵ Les passereaux sont la famille d'oiseaux que prennent en exemple Gilles Deleuze et Félix Guattari.

¹⁶ Voir aussi à ce sujet l'ouvrage dirigé par Thierry Pacquot et Chris Younès (2009).

en géographie est relativement récent. Ils en repèrent l'entrée officielle dans leur discipline avec les rencontres *Géopoint* qui se sont déroulées en 1982, et qui avaient comme intitulé *Les territoires de la vie quotidienne* (Levy, Lussault, 2003). Depuis ces années, la notion de territoire s'est largement imposée dans l'ensemble des disciplines qui composent les sciences sociales¹⁷ dans un sens qui n'est plus seulement aménagiste (Ozouf-Marignier, 2009). La multiplication de son usage dans le domaine de la géographie, de l'anthropologie, de la sociologie, de la psychologie, de l'économie, des sciences de l'information et de la communication, et des sciences politiques – pour les principales disciplines – est la raison pour laquelle Jacques Lévy parle du territoire comme de « la maison commune des sciences de l'homme » (Guédez, 2002 : 298)¹⁸. En le nommant de la sorte, Jacques Lévy propose d'en faire la lecture non pas par une juxtaposition de regards, mais par une combinaison de points de vue, ceci dans une logique de décloisonnement des champs disciplinaires.

1.2.3. Le territoire dans les sciences de l'information et de la communication

Au sein de la **discipline** des sciences de l'information et de la communication, l'émergence de la notion de territoire correspond à la montée de la préoccupation des chercheurs pour les questions inhérentes au pouvoir local et au rôle de l'État. Ce n'est pas par hasard si, dans l'article « La question du territoire dans les travaux de la Société française des Sciences de l'information et de la communication (SFSIC) », Isabelle Pailliarth souligne que l'émergence de la dimension locale apparaît pour la première fois en 1982 dans les contributions des chercheurs qui participent au congrès de la SFSIC (Pailliarth, 1995).

¹⁷ Dans un article intitulé « Le territoire, la géographie et les sciences sociales : aperçus historiques et épistémologiques », Marie-Vic Ozouf-Marignier questionne le mot de territoire et les modalités par lesquelles il s'est imposé comme nécessité (Ozouf-Marignier, 2009).

¹⁸ Extrait cité par Annie Gédez dans l'article « Territoires et jeux d'échelle » (2002).

En effet, à cette date, on se situe au lendemain de l'adoption de la loi sur la décentralisation qui a favorisé une ouverture du dialogue entre le pouvoir central et les pouvoirs locaux (Cardy, 1997). Le champ de la recherche voit ainsi se profiler à l'horizon un acteur de taille : le tissu local en général (collectivités locales, opérateurs urbains, etc.). L'État ne se présente plus comme le défenseur d'une unité nationale contre des particularismes locaux, mais s'appuie désormais sur les pouvoirs locaux pour donner sens et consistance à un projet d'envergure nationale. Se dessinent alors de nouvelles réalités territoriales avec des compétences et une autonomie élargies en matière politique, économique, et décisionnelle au profit des élus locaux (Pailliar, 1991).

L'événement juridico-politique que représente la décentralisation a donc bien participé à la revalorisation du local et du territoire dans l'ensemble des sciences sociales. En le projetant dans l'univers de la recherche, ce phénomène a participé de la légitimation du local comme objet d'analyse. La généralisation des travaux sur le territoire en SIC va aussi s'articuler autour du développement des technologies d'information et de communication. Ces deux phénomènes – la décentralisation et la mise en œuvre des TIC – qui ont lieu simultanément dans la première moitié des années quatre-vingt tendent à se renforcer mutuellement « impliquant une analyse des nouvelles techniques d'information et de communication en termes d'enjeux politiques et économiques pour l'essentiel » (Pailliar, 1995 : 596).

D'ailleurs, jusqu'au milieu des années quatre-vingt, la majorité des travaux qui traitent de la question territoriale recensée par Isabelle Pailliar (1995) analysent en particulier, par le prisme des stratégies des acteurs et des enjeux sociaux, deux techniques d'information et de communication : la télématique et les réseaux câblés. Aujourd'hui ces technologies sont remplacées par des outils numériques (internet, téléphone portable, etc.).

Dans un premier temps, le territoire est reconnu par des recherches dont l'intérêt est porté sur la dimension locale des médias. Dans un deuxième, il n'est plus seulement le lieu de déploiement de stratégies locales, mais il est aussi un des éléments indispensables à l'articulation entre l'offre technique et la « demande » sociale (Pailliar, 1995). Dans plusieurs de ses écrits (1993 ; 2006), Isabelle Pailliar définit le territoire comme un espace géré par des acteurs qui cherchent à le construire. Pour cette raison, elle considère l'analyse de la stratégie des acteurs comme un axe central des recherches qui portent sur

la dimension communicationnelle des territoires. Un peu plus loin, nous verrons que notre posture n'est pas très éloignée de la sienne. C'est donc dans la continuité de ses travaux que nous inscrivons cette recherche. Nous aurons le temps de revenir plus longuement sur notre posture de recherche.

1.3. Territoire produit, territoire vécu

Que ce soit en géographie, ou que ce soit au sein d'autres disciplines des sciences humaines, le mot territoire peut être appréhendé au regard des deux principales conceptions qu'il regroupe : une conception politico-juridique et une conception anthropologique. Une définition en particulier nous semble faire la synthèse de ces conceptions, elle a été formulée par Robert Hérin dans l'ouvrage *Géographie sociale* publié en 1984, époque où la géographie sociale commence à occuper une place d'importance au sein de la géographie française. Pour ce géographe, le territoire

« délimite, pour une classe d'âge, une collectivité, qu'elle soit agraire, commerçante ou autre, le domaine des pratiques de tous ordres qui démarquent spatialement tel groupe social par rapport à tel autre. Dire territoire, c'est parler frontière, appropriation, rapports à d'autres groupes, pouvoir » (Frémont *et al.*, 1984 : 90).

Le recours à la notion de territoire se fait en effet la plupart du temps selon deux perspectives dissociées : tandis que l'une privilégie les modalités d'appropriation de l'espace par les habitants ou les usagers, l'autre travaille sur les actions de découpage et de contrôle de l'espace par des pouvoirs. Dans l'article « Identifier un régime de territorialité réflexive », Patrice Melé parle à ce sujet de traditions de recherches « irréconciliables » (Melé, 2009 : 45), car il s'agit pour les chercheurs, soit de s'intéresser aux pratiques et aux représentations, soit de se pencher sur l'identification des acteurs et l'analyse d'actions collectives. Rares sont les recherches qui tentent de réconcilier ces deux approches.

À l'instar de cet auteur, nous pensons également que pour échapper à cette forme « d'usure du concept » de territoire, il faut placer notre focale à l'interface entre habitants/usagers et politiques publiques. Nous postulons donc le caractère heuristique de notre démarche qui envisage de prendre position dans cet entre-deux afin de mettre au jour la tension qui se dégage du rapprochement entre ces deux traditions. Cependant, nous ne nous satisfaisons pas cette situation où, sous un même mot, sont regroupées une conception politique et une conception anthropologique du territoire. Par souci de précision, nous préférons opter pour une dissociation de ces deux conceptions en y attribuant à chacune d'elle un mot différent.

1.3.1. Du territoire à la territorialité ou le glissement de l'espace du politique à l'espace vécu

Face à l'enjeu que constitue l'opération de définition du territoire, l'une des solutions que nous avons envisagée a été d'en réduire le sens, en le cantonnant à une définition restrictive où il ne sera entendu que comme territoire du politique. Selon cette définition, le territoire est un espace d'exercice d'une souveraineté politique : « un espace en tant qu'un pouvoir y exerce son emprise, qui commence par l'opération de sa délimitation » (Micoud, 2004 : 13). La définition de Claude Raffestin dans *Géographie du pouvoir* (1980) nous semble aller tout à fait dans le sens que nous souhaitons donner au territoire, car il définit la production territoriale comme une projection du champ de pouvoir sur un espace donné. Bernard Lamizet (2008) définit le territoire en des termes similaires dans un article « Le concept de territoire urbain » :

« Le concept de territoire se définit comme le champ dans lequel s'exerce un pouvoir, et, par conséquent, dans lequel s'exerce un droit de cité. Par ailleurs, le concept de territoire définit l'espace dans lequel s'exerce la juridiction d'une institution, ou d'un système institutionnel. Le territoire définit l'espace dans lequel s'inscrit l'exercice des pouvoirs d'un acteur politique, ainsi que la visibilité des institutions qui y organisent la sociabilité » (Lamizet, 2008 : 75).

Cette conception du territoire comme espace construit par le politique rappelle la notion d'« espace conçu » d'Henri Lefebvre (1974 : 48), qu'il développe dans *La production de l'espace*. L'apport central de cet ouvrage réside dans l'idée d'une triplicité de l'espace où sont distingués l'espace conçu, l'espace perçu et l'espace vécu. Pour l'auteur, l'espace conçu appartient à la catégorie des représentations de l'espace (Lefebvre, 1974 : 48). Cet espace est en lien avec les rapports de production et avec l'ordre qu'ils induisent. Cet espace correspond à l'espace des aménageurs, des planificateurs, des technocrates, des détenteurs du pouvoir, des savants etc.

À côté de ce territoire fabriqué par le politique, un autre mot nous servira à décrire les manières de faire des habitants et des usagers avec les espaces de la pratique : la *territorialité*. Effectivement, lorsqu'il sera question de la manière dont les individus et les groupes vivent et pratiquent le territoire, le territoire entendu comme « espace vécu » au sens d'Henri Lefebvre (Lefebvre, 1974 : 48-49), c'est-à-dire comme espace de représentation, nous utiliserons la notion de territorialité. Par territorialité, il faut entendre

l'idée de faire se raconter la « subjectivité du territoire » (Gellereau, 2003 :7). Si l'on s'accorde avec la définition qu'en donne Henri Lefebvre dans *La production de l'espace*¹⁹ (1974), l'espace vécu est l'espace que tente de s'approprier et de modifier l'imagination des habitants, des usagers, mais aussi des écrivains et des philosophes. En géographie, Armand Frémont a également travaillé sur l'espace vécu. Il définit cette notion comme « l'espace vu des hommes, non seulement dans leurs déplacements qui constituent l'armature de leurs espaces de vie, mais aussi par toutes les valeurs qu'ils attribuent à ces espaces en tant qu'hommes » (Frémont, 2005 : 102).

Nous retiendrons de ces deux approches de l'espace vécu, une perspective qui questionne l'espace de la pratique de l'individu dans le sens où se mêlent à la fois des représentations et des fréquentations. On retrouve ici la définition de la pratique telle qu'elle est envisagée par Emmanuel Ethis dans le cadre de l'étude de la « pratique du cinéma » : « Une pratique, c'est donc à la fois une fréquentation et une représentation » (Ethis, 2007 : 11). Pour cet auteur, les représentations et les fréquentations sont bien constitutives des pratiques sociales.

1.3.2. Territorialité spectatorielle : une notion-outil pour approcher la question de la sortie au théâtre

À travers cette recherche, ce n'est pas la territorialité en général des habitants et des usagers qui nous intéresse mais un type de pratique bien spécifique : la pratique de sortie au théâtre. C'est pour cette raison que nous parlerons de territorialité spectatorielle pour qualifier le type de pratique territoriale dont il sera question dans cette recherche. Cette notion-outil doit nous permettre de rendre compte de la manière dont les spectateurs des institutions théâtrales d'Ouest Provence décrivent et se représentent leurs pratiques de sortie au théâtre, car nous émettons l'idée que ces récits ont quelque chose à nous dire de

¹⁹ Dans *La production de l'espace* (1974 : 42-43), Henri Lefebvre souligne l'idée d'une triplé de l'espace. Il distingue en effet l'espace perçu (la pratique spatiale), l'espace conçu (les représentations de l'espace) et l'espace vécu (les espaces de la représentation).

la relation que les individus entretiennent avec l'espace, notre hypothèse étant que la pratique de sortie au théâtre a une fonction territorialisante.

Pour définir cette notion-outil, nous nous appuyons principalement sur les travaux de Claude Raffestin qui tendent à construire une théorie de la territorialité humaine mais aussi sur ceux de Jean Davallon et de son approche communicationnelle des objets patrimoniaux (Davallon, 1999 ; 2006). Pour le premier de ces auteurs, la territorialité humaine « peut être définie comme l'ensemble des relations entretenues par l'homme, en tant qu'il appartient à une société, avec l'extériorité et l'altérité à l'aide de médiateurs et d'instruments. » (Raffestin, 1987 : 5). Réseau de relations, la territorialité est abstraite, car « elle est tissée de relations qu'on appréhende mal et difficilement » (Raffestin, Bresso, 1982 : 187). On se rapproche ici d'une définition de la territorialité comme espace vécu et construit par les relations qui s'y nouent.

Au mot territorialité, l'ajout de l'adjectif « spectatorielle » permet, d'une part, de souligner le fait qu'il n'existe pas une, mais plusieurs territorialités et, d'autre part, d'approcher les logiques sociales mises en œuvre par le spectateur avant, pendant et après la représentation de l'œuvre (Ethis, 2001). La territorialité n'est donc pas seulement un espace géographique composé d'un réseau des lieux pratiqués – compris dans leur matérialité. Elle est aussi un processus par lequel l'objet territorial est le support d'une relation entre celui qui le fabrique, le met en valeur, le rend visible, et celui qui le pratique.

Dans ce sens, la territorialité telle que nous l'entendons n'est pas très différente de la définition de Marc Augé du lieu anthropologique comme espace des relations sociales, c'est-à-dire d'un rapport au territoire qui médiatise le rapport aux autres (Augé, 1992 ; Agier, 2008). En nous inspirant de la définition de Jean Davallon du patrimoine, on peut affirmer que la territorialité sera appréhendée dans cette recherche comme un fait communicationnel et comme un opérateur de médiation qui produit du lien entre les acteurs sociaux (élus, administratifs et publics).

1.4. De la surabondance de sens à l'incertitude des territoires

La surabondance de sens qui caractérise le mot de territoire est interprétée par plusieurs auteurs comme le signe de la complexité croissante des problèmes auxquels doivent faire face les politiques locales, mais aussi comme l'expression des doutes et des transformations que rencontrent nos sociétés en ce début de siècle. Cette position est confirmée par Georges Prévelakis qui fait une analyse critique de la notion de territoire telle qu'elle est abordée dans les écrits de Jean Gottmann :

« Jean Gottmann a consacré les dernières pages de son livre à cette réflexion, qui paraît aujourd'hui encore plus actuelle qu'au moment de la rédaction du livre. En effet, l'évolution technologique et économique des dernières décennies, ainsi que l'effondrement du communisme et de l'ordre international de la guerre froide ont conduit un grand nombre de spécialistes des relations internationales à penser, comme l'avait fait Gottmann en 1973, que notre monde se trouve à un tournant et que ce tournant est lié avec le rôle politique de l'espace géographique. De la "fin de l'Histoire" de Fukuyama (Fukuyama, 1992), jusqu'à la "fin des territoires" de Badie (Badie, 1995), en passant par la fin de la géographie d'O'Brien (O'Brien, 1992 ; voir sa critique dans Gottmann, 1993), on trouve la même préoccupation. Étant habitué à considérer l'État national et son territoire comme une réalité quasi naturelle, on se sent déstabilisé face à une évolution qui montre que l'association entre souveraineté et territoire, et le monopole d'allégeances que comporte l'iconographie nationale, ne sont pas à l'abri des forces de transformation » (Prévelakis, 1996 : 84).

Ces évolutions majeures menacent le lien qui semblait pourtant solide entre État, société, et territoire (Debarbieux, Vanier, 2002). L'intérêt croissant pour le mot « territoires », entendu au pluriel, serait alors motivé par la recherche de nouvelles modalités de gestion de la complexité et du doute engendré par ces transformations. Il s'agit, en effet, de résister au sentiment de dissolution identitaire et de multiplication des références, avec comme objectif de sauvegarder une conception forte du politique (Généstier, 2009). Pour le dire autrement, le territoire se trouve au cœur des « incertitudes

inhérentes à l'imaginaire postmoderne » (Génestier, 2009 : 206). Face à ce constat, on voit s'esquisser une double croyance qui s'est polarisée sur l'objet territorial : d'une part, le territoire demeure un objet en déclin dont la mort²⁰ est annoncée par avance, d'autre part, le territoire est à son apogée²¹ (Pagès, Pélissier, 2000). Ces deux points de vue se polarisent à travers le couple déterritorialisation/reterritorialisation.

1.4.1. De la fin des territoires à leur montée en puissance

Le couple déterritorialisation/reterritorialisation est fondé sur une opposition paradigmatique construite – pour le registre de la déterritorialisation – sur une idée des territoires comme lieu de l'enracinement et de la fixité et – pour le registre de la reterritorialisation – sur une idée des territoires comme lieu de la mobilité (Estèbe, 2008) et de la liquidité (Bauman, 2006).

Paradigme de la décomposition territoriale ou les effets de la modernité

Le premier de ces registres de discours sur le territoire s'inscrit dans une perspective d'une société moderne caractérisée par le phénomène de la déterritorialisation qui croise celui de la mondialisation. Les changements multiples que connaissent nos sociétés – la crise de la représentation politique, la remise en cause de la légitimité de l'État et du politique, le phénomène de la globalisation, les effets de la décolonisation, l'internationalisation des conflits, le développement des ONG, etc. – expliquent en grande

²⁰ On pense en particulier à l'ouvrage de Bertrand Badie intitulé *La fin des territoires. Essai sur le désordre international et l'utilité sociale du respect* dans lequel l'auteur décrit la relativité du territoire dans sa dimension politique. Il expose ainsi un territoire qui est dans une phase d'agonie du fait du développement de la mondialisation, phénomène qui remet en cause le lieu de décision et de souveraineté des États, (Badie, 1995).

²¹ Les travaux par exemple d'Isabelle Pailliat (1993, 1996, etc.) autour du territoire et des technologies de l'information et de la communication peuvent être rangés dans cette catégorie, tout comme ceux de Pierre Musso et d'Alain Rallet qui ont notamment donné lieu à la direction d'un ouvrage *Stratégies de communication et territoires* (1995).

partie la nature du diagnostic des acteurs affirmant l'agonie de la conception traditionnelle du territoire.

Dans la continuité des travaux de Mac Luhan, nombreux sont les discours utopistes des années soixante-dix, repris aujourd'hui par les professionnels de la communication, qui ont développé la croyance en la substitution des territoires concrets par des territoires apolitiques et dématérialisés (Pagès, 1997). Autrement dit, avec le développement et la valorisation des technologies de l'information et de la communication, ce sont les discours sur la production d'un nouvel ordre territorial qui ont vu le jour. Cette littérature suppose, en effet, que ces technologies nouvelles vont bousculer les anciennes hiérarchies, et vont effacer les inégalités spatiales par l'usage de la communication qui se veut universalisante (Sassen, 2004).

Ces discours sont en particulier portés par les acteurs de la promotion et de la diffusion de l'innovation technologique, mais également par certains scientifiques qui soutiennent cette idée que les dispositifs technologiques participent de la production d'un espace autre – qualifié d'espace virtuel – qui serait indépendant de la géographie. Pour résumer ainsi ces discours, on peut dire avec Bernard Lamizet que, d'une représentation d'un espace clos, on passe à une représentation d'un espace continu inscrit dans une logique virtuelle (Lamizet, 1997).

Dans une logique proche mais néanmoins plus critique de la modernité, Bertrand Badie (1995) défend l'idée que le territoire national n'est plus le référent pertinent pour définir une « identité politique citoyenne », c'est-à-dire qu'il ne sert plus de support à l'État-nation. Le système de représentations qui a été longtemps dominant a imprégné le territoire d'une dimension nationale, en liant la communauté et l'espace à la rhétorique identitaire. Dans cette perspective aujourd'hui dépassée, si l'on en croit le politologue, l'attention est portée sur le national en tant qu'il est fondateur de la citoyenneté. Selon lui, le territoire qui était le principe d'organisation des sociétés politiques et le lieu de la souveraineté a perdu de sa capacité à réguler.

À l'heure de l'internationalisation des échanges et de l'apparition des technologies de la communication, un autre système est venu remplacer l'ancien : le territoire conçu comme étant intangible et figé est annoncé comme caduc, il est même en train de disparaître en tant que référent de l'État-nation. Pour cet auteur, le territoire est en crise, il

agonise, et pourtant les revendications territoriales se multiplient. Là est le paradoxe d'une situation où le territoire universalisant, unitaire, transcendant les particularismes communautaires, est en fin de parcours, laissant ainsi la voie à d'autres formes de construction territoriale qui deviennent le lieu refuge des identités, et qui, à l'inverse de cohabiter comme dans l'ancien modèle, s'affirment contre les autres. Ce n'est pas tant la fin en soi des territoires qui est décrite dans cet ouvrage que le changement de rôle de la référence territoriale.

Cette thèse de la fin des territoires peut être rapprochée de celle de Marc Augé, dans le sens où elles ont en commun de vouloir comprendre les effets théoriques et pratiques de la mondialisation sur nos sociétés. Marc Augé, dans plusieurs de ses ouvrages, dénonce les effets de la surmodernité sur le rapport des individus à l'espace. L'anthropologue qui souligne l'importance du changement d'échelle de nos sociétés qui sont aujourd'hui planétaires remarque, dans l'ouvrage *Les non-lieux. Introduction à une anthropologie de la modernité* (Augé, 1992), que l'un des traits les plus déterminants du monde contemporain est la prolifération des non-lieux. Il pense en effet que la place occupée par les espaces de communication, de circulation, et de consommation, dans nos sociétés modernes est grande par rapport aux « lieux locaux »²², et qu'ils prennent l'apparence de non-lieux. Par contraste avec la définition qu'il a donné du lieu anthropologique comme lieu surchargé de symbolisation²³, les non-lieux sont justement le lieu où l'on ne repère pas de relations sociales particulières : « l'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non-lieu » (Augé, 1992 : 110).

Face à ces discours qui vont tous dans le sens du développement du phénomène de déterritorialisation, la thèse de Saskia Sassen, argumentée dans *La ville globale* (1996), permet d'apporter un autre aperçu de la question territoriale au regard du phénomène de la globalisation. Son approche nous invite à faire le lien justement entre les deux

²² Nous faisons ici référence à un article de Véronique Nahoum-Grappe dans le numéro de la revue *L'Homme* consacrée à Marc Augé dans lequel il est rapporté un entretien accordé par ce dernier à l'occasion d'un séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales en 2006 et où l'anthropologue utilise cette locution de « lieux locaux » qu'il oppose à la notion de non-lieux.

²³ Marc Augé définit le lieu anthropologique comme « construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble et modeste soit-elle » (Augé, 1992 : 68).

perspectives opposées – la déterritorialisation versus la reterritorialisation –, car elle soulève une réflexion plus nuancée, à notre avis, que les précédentes sur la manière dont la question spatiale est transformée par la montée en puissance des technologies de l'information et de la communication, et l'augmentation de la mobilité du capital. L'originalité du questionnement de l'auteur se situe dans l'intérêt porté à la géographie des lieux de la globalisation. En partant des discours dominants des années quatre-vingt sur la globalisation, dont l'idée principale consiste à opposer le global au national, l'auteur montre que les processus globalisés sont plus complexes que cette perspective binaire du fait de l'émergence de nouvelles échelles spatiales. Sans nier l'affaiblissement du cadre national du fait de la perte de l'État d'un certain nombre de ses prérogatives depuis les années quatre-vingt, Saskia Sassen insiste sur l'importance croissante des unités infranationales comme les villes, les régions, les espaces transfrontaliers, et les entités supranationales. C'est dans ce contexte que les villes globales émergent, et au sein desquelles se concentrent les divers échelons que sont l'échelle globale, l'échelle nationale, et l'échelle régionale. Contrairement à l'idée que les ressources nécessaires aux activités économiques globalisées sont hypermobiles, l'auteur explique à quel point elles sont enracinées dans l'espace, dans des lieux comme les villes globales. Autrement dit, son ouvrage sur les villes globales réexamine la question des processus globalisés et les discours dominants sur ce sujet, en insistant sur l'enracinement de ces processus dans les territoires nationaux. Ces villes globales ont la particularité d'offrir les ressources nécessaires aux firmes et aux marchés pour entreprendre des activités globalisées :

« En ce sens, l'analyse de la ville globale met en évidence le fait que la globalisation se matérialise par nécessité à des endroits spécifiques et à travers des arrangements institutionnels dont bon nombre, si ce n'est tous, sont localisés sur des territoires nationaux » (Sassen, 2004 : 14).

1.4.2. Revalorisation du local ou montée en puissance des territoires

A contrario de la première conception qui prône la fin des territoires, le second registre de discours s'articule autour de l'idée du retour en force des territoires. Il faut comprendre par cette formule de « retour au territoire » que l'action publique s'est tournée vers le local, ce qui correspond à un renversement de la logique bien ancrée

jusque-là dans la tradition française où l'attitude de surplomb et d'extériorité vis-à-vis de la réalité sociale était le seul modèle de légitimation. Pendant plus de deux siècles en France, le bon gouvernement supposait en effet le détachement (Le Bart, 2005). L'État nation était fondé sur cet héritage symbolique relevant de l'idéologie jacobine qui a ignoré le local et ses particularismes. Jusqu'à la fin des années soixante, l'espace national est invoqué comme espace dominant, c'est-à-dire que l'État est pensé comme ayant le monopole de l'aménagement du territoire. Le territoire est alors jusque-là entendu au singulier, parce qu'il est pensé exclusivement à partir de l'État (Raoul, 2003) ou, en tout cas, il propose une forte connotation nationale (Génestier, 2009).

Les villes nouvelles dont est hérité le territoire d'Ouest Provence sont tout à fait exemplaires du rapport classique entretenu par l'État avec les collectivités locales dans les années soixante, rapport fondé sur une relation hiérarchique où la logique à l'œuvre est descendante et technocratique. C'est bien parce que les villes nouvelles ont été perçues comme représentantes d'un projet d'État dans le local qu'elles ont eu un effet plus repoussoir qu'exemplaire auprès des communes voisines. Cette situation de domination de l'État sur le local ne va pourtant pas durer puisqu'une dizaine d'années plus tard, le pouvoir national va se voir amoindrie par l'émergence et l'autonomisation du local. Une prise de conscience s'opère à partir des années soixante-dix, ce qui a pour effet d'envisager le local comme nouvel espace à investir socialement, culturellement, et politiquement « pour repenser la démocratie et repenser la société d'une façon plus générale, il [le local] est vu comme "lieu" à partir duquel on pourra changer la vie » (Raoul, 2003 : 4).

L'objet local est désormais « reconsidéré » comme attrayant, et a ainsi acquis de la légitimité auprès des acteurs politiques et sociaux. Longtemps associé au « symbole du conservatisme social », le local est dorénavant perçu comme le « lieu privilégié de l'impulsion du *changement* » (Mabileau, 1993 :10). Cette croyance en la vertu du local et du territoire s'inspire de l'idée que le territoire peut susciter de nouvelles façons de vivre, de même qu'il peut mettre à mal les macrologiques (Pagès, 2000). Le territorial se présente ainsi comme la figure inversée du central jugé dépassé :

« En résumé, le territoire, tout en acceptant la désintégration de ses formes héritées, s'est vu énoncé depuis les années quatre-vingt/quatre-vingt dix comme l'incontournable élément de socialisation de notre fin de siècle, comme une autre logique

capable de modeler les destinées de la planète » (Pagès, 1997 : 48).

Ce phénomène de revalorisation du local relève d'un processus dit de « reterritorialisation ». Ce dernier se caractérise par la dissolution des territorialités héritées, faisant la place à de nouvelles formes d'ancrage territorial. Les effets politiques qui découlent de cette pensée se manifestent à travers différentes formes d'intercommunalités et de modalités d'organisation territoriale publique (Pagès, Pélissier, 2000).

Ce paradigme de la « promesse de nouveaux territoires » est donc dominant dans la majorité des actions publiques réalisées par les collectivités locales et les établissements de coopération intercommunale²⁴. Le cas d'Ouest Provence est d'ailleurs tout à fait exemplaire de cette volonté d'affichage d'un changement paradigmatique de la politique publique intercommunale. Face à la multiplication des formes de coopération intercommunale qui se sont imposées et qui ne cessent d'évoluer en France, Bernard Debarbieux et Martin Vanier (2002) en arrivent à se demander si l'on n'assiste pas à la réinvention des territoires plutôt qu'à leur disparition. C'est aussi la thèse défendue par Isabelle Pailliat dans *Les territoires de la communication* :

« La situation actuelle se caractérise plus, de notre point de vue, par une profusion d'espaces et de lieux que par un évanouissement de l'espace » (Pailliat, 1993 : 12).

²⁴ La distinction entre une collectivité territoriale et un établissement public (dont les EPCI sont l'une des formes) mérite d'être faite puisque l'on a affaire à deux entités tout à fait différentes à plusieurs titres. Dans l'ouvrage *Gouverner la ville mobile* de Philippe Estèbe, il est clairement précisé qu'une collectivité territoriale est un organe constitutionnel dont la caractéristique est d'être administrée par un conseil de membres élus au suffrage universel direct et qui dispose d'une compétence territoriale générale, c'est-à-dire que rien ne l'empêche à intervenir sur d'autres champs que ceux définis par le législateur. Un établissement public est une institution qui regroupe plusieurs collectivités territoriales. Ils interviennent dans un périmètre territorial établi, mais se différencient des collectivités territoriales sur deux points : le premier, les organes collaboratifs sont composés des représentants des collectivités territoriales qui en sont membres (légitimité indirecte ou comme on le dit souvent, au second degré). Le deuxième point est celui des compétences. Les établissements publics n'interviennent que sur la base des compétences qui leur ont été déléguées par les collectivités membres. Autrement dit, ils ne bénéficient pas de la compétence territoriale générale. Parmi les établissements publics, on trouve les EPCI, qui se sont considérablement développés depuis une dizaine d'années, on a aussi les établissements de type syndical comme les syndicats mixtes d'aménagement du territoire ou les syndicats d'agglomération nouvelle.

Dans ce contexte d'incertitude (Balandier, 1985 ; Pagès, Pélissier, 2000, Vanier, Debarbieux, 2002), l'idée de retour en force des territoires s'appuie sur des territoires dont la mise en représentation est devenue nécessaire pour faire croire en leur maîtrise, c'est-à-dire leur capacité à produire un sens commun pour les habitants.

1.4.3. Paradigme de la complexité territoriale

Depuis les années soixante-dix, la refonte des relations entre le centre et la périphérie est en œuvre et se prolonge aux différentes échelles locales (la commune, l'intercommunalité, le département et la région). Depuis lors, la configuration territoriale n'est plus duelle mais plurielle. Effectivement, après un relâchement de l'implication du pouvoir central dans le domaine de l'aménagement du territoire dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, l'État réaffirme sa préoccupation sur ces questions une dizaine d'années plus tard avec l'adoption des textes sur l'intercommunalité²⁵. Les territoires issus des lois sur l'intercommunalité sont discontinus et composés de plusieurs intersections entre territoires. Ils sont le produit d'interactions multiples entraînant des dynamiques territoriales complexes qui posent la question de la capacité du politique à réguler l'ensemble des cadres de la vie sociale qui évoluent de manière divergente et à produire de l'unité.

Par complexité, il ne faut pas comprendre le désordre ou l'erreur, mais l'impossible réduction du réel à des cadres d'interprétations simplificateurs. Bernard Debarbieux et Martin Vanier qui soutiennent cette thèse de la complexité des territoires reconnaissent ainsi le caractère hybride, instable, parfois même contradictoire, des logiques à l'œuvre dans les recompositions territoriales :

²⁵ Les années quatre-vingt-dix ont été marquées par l'adoption de trois lois importantes en matière d'aménagement territorial : la loi du 6 février 1992 relative à l'administration territoriale de la République instituant les communautés de communes et les communautés de villes, la loi du 4 février 1995 d'orientation relative à l'aménagement et au développement du territoire modifiée par la loi du 25 juin 1999 d'orientation relative à l'aménagement et au développement durable du territoire créant les pays et les contrats d'agglomération et de pays (dite loi Voynet), et la loi du 12 juillet 1999 relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale instaurant

« L'idée d'une complexité territoriale nouvelle désignera ici l'ensemble des processus qui, dans les domaines politiques, économiques et sociaux, conduisent, d'une part, à une démultiplication et une imbrication des espaces de référence, d'autre part, à une différenciation des temporalités et des territorialités en fonction desquelles les pratiques sociales et spatiales sont vécues et structurées » (Debarbieux, Vanier, 2002: 14).

Chapitre 2.

Construction identitaire et intercommunalités

2.1. Territoires « nouveaux » : les intercommunalités et la communication

La question de la production des identités est un enjeu symbolique et politique. Produire de l'identité induit la fabrique d'un mythe mobilisateur auquel les populations peuvent s'identifier ou bien rejeter. Dans le domaine des politiques locales, nationales ou internationales, nombreux sont les exemples qui révèlent les modalités, et les enjeux de constructions des identités spatiales par les opérateurs politiques.

Pour les villes nouvelles, comme pour l'ensemble des intercommunalités à fiscalité propre, la question identitaire est bien liée à la conduite d'une politique commune, c'est-à-dire une politique qui tente de fabriquer de la continuité, de la cohérence et de l'unité dans un ensemble composite et un contexte incertain. Cette politique s'appuie sur un travail de construction symbolique qui a pour rôle de mettre en évidence les référents partagés afin de révéler une communauté de territoire. D'autant qu'historiquement, quelles que soient les formes prises par les découpages intercommunaux, cette politique institutionnelle a pour objectif de tenter la réconciliation entre des territoires politico-administratifs avec les territoires vécus (Girard, 2001 : 217)

C'est pourquoi, dans la continuité de plusieurs chercheurs en communication, nous postulons que la construction identitaire est l'un des enjeux symbolique et politique de l'intercommunalité (Fourdin, Poinclou, 2000 ; Pagès, Pélissier, 2000, 2001 ; Gellereau, 2003), car on ne peut *comprendre* cette forme de coopération qu'en prenant en considération l'ensemble des représentations individuelles et collectives qui s'y inscrivent et s'y déploient (Lussault, 2001). Dans cette perspective de construction d'une identité territoriale, l'enjeu est donc de renouveler les représentations de ces territoires et de les publiciser afin de les rendre visibles, lisibles et familiers aux citoyens, ce qui est une des conditions de la légitimation de ceux qui les produisent et les font circuler. L'intérêt étant de réinventer des formes de médiatisation et de légitimation d'un système de la représentation politique qui en est déficitaire, car ses instances supracommunales sont désignées au second degré par les élus municipaux. Michèle Gellereau qui a travaillé sur cette question des identités culturelles dans les espaces en recomposition fait remarquer que

« parmi les développements récents de la décentralisation, la création des intercommunalités invite à trouver des noms, repères symboliques pour de nouvelles compositions fondées sur l'espace mais vouées à s'inventer un "monde commun" (Arendt) autre que l'identité communale » (Gellereau, 2003 : 3).

Le cas des villes nouvelles et, en particulier, celui du SAN Ouest Provence est tout à fait exemplaire, car, malgré leur ancienneté par rapport aux communautés d'agglomération, on les identifie encore à l'heure actuelle comme des lieux sans mémoire et sans identité (Vadelorge, 2003 : 5). Et pourtant, lorsque l'on se penche avec attention sur l'ancienne ville nouvelle des rives de l'étang de Berre, on ne peut pas dire que rien n'y est fait pour réactualiser les représentations territoriales et signifier aux habitants, et aux usagers que le territoire intercommunal, aujourd'hui entré dans le droit commun, est le nouveau « lieu du politique » (Abélès, 1989).

Dans nos sociétés de la modernité, les territoires hérités se défont au profit de formes nouvelles d'ancrage territorial. Ce sont ces territoires complexes que sont les intercommunalités qui nous intéressent du point de vue de l'approche communicationnelle parce qu'ayant été décrétés, ils sont traversés par des enjeux d'identité. Autrement dit, il s'agit d'interroger les pratiques de communication du politique qui disent vouloir former une communauté de territoires qui a comme spécificité de ne pas être un simple organe institutionnel, mais aussi et surtout un espace avec une identité propre, et pour lequel les habitants manifestent un sentiment d'appartenance. Comment, face à l'enjeu de retour dans le droit commun, les anciennes villes nouvelles, et le SAN Ouest Provence en particulier, ont appréhendé ce contexte renouvelé et complexifié ? Dans quelle mesure la communication territoriale peut-elle participer de l'opération de construction d'une identité renouvelée pour les intercommunalités ?

Avant d'entrer dans le vif du sujet des villes nouvelles, et donc de nous rapprocher de l'opération de description du cas Ouest Provence, nous ne pouvons faire l'impasse d'une recontextualisation historique du développement de l'intercommunalité en France, afin d'en saisir les enjeux, et les tensions qui permettent de comprendre le rôle central attribué à la question de l'identité.

2.1.1. Petite histoire de l'intercommunalité en France : de la Révolution française aux villes nouvelles

La problématique de l'organisation du territoire n'est pas récente puisque, dès 1789, elle a fait l'objet de l'un des tout premiers débats engagés à l'Assemblée constituante²⁶. À la suite de la suppression des circonscriptions militaires, administratives, et ecclésiastiques, la réflexion s'est cristallisée sur le devenir des communes. Sur ce sujet, deux positions se sont affrontées : l'une, partisane d'une division géométrique du territoire en 6 500 grandes municipalités et l'autre, se basant sur la préservation de l'existant, à savoir les 44 000 paroisses de l'Ancien Régime. C'est cette dernière qui a été adoptée, respectant assez rigoureusement le territoire des paroisses et donnant lieu à une réorganisation territoriale composée de 38 000 communes.

Depuis lors, la France se trouve constituée, à peu de chose près, par un nombre aussi important de communes maintenues comme la cellule de base du pays. Aujourd'hui, la France ne compte pas moins de 36 700 communes. Et parmi ces communes, près de 32 000 comptent moins de deux mille habitants dont 75 % moins de sept cents. L'émiettement communal français est donc un héritage de la Révolution française, d'où la nécessité d'opérer des groupements étant donné le refus catégorique des communes quant à l'idée de fusionner. Plusieurs tentatives ont été menées en vue de réduire le nombre des communes. La dernière en date a été initiée par la loi Marcellin²⁷ dans les années soixante-dix, et elle s'est terminée sur un échec.

²⁶ Sur l'histoire du développement de l'intercommunalité en France, voir le rapport d'information du Sénat, fait au nom de l'Observatoire de la décentralisation sur l'intercommunalité à fiscalité propre, N°193, session ordinaire de 2005-2006 (Brouant, 2006).

²⁷ Loi n°71-588 du 16 juillet 1971 sur les fusions et regroupements de communes, dite « loi Marcellin », créant la fusion-association.

2.1.2. Développement de l'intercommunalité ou le mal français de l'émiettement communal

C'est ce morcellement communal qui a suscité le développement de la coopération intercommunale, et la création de structures auxquelles les communes confient un ensemble de tâches à réaliser collectivement. À défaut de parvenir à réduire le nombre de communes, l'État a inventé des dispositifs – les établissements publics de coopération intercommunale – pour atténuer les effets de cet émiettement. Néanmoins, qui dit intercommunalité, ne dit pas pour autant disparition de l'échelon communal, bien au contraire. Il faut en effet retenir que la situation française de l'intercommunalité est marquée par un territoire politique concrétisé par la commune (Estèbe, 2008). Selon cette forme de territoire, les intercommunalités sont souvent le prolongement politique de la commune centre. Autrement dit, la commune reste le référent démocratique au sein de ce territoire composite.

Contrairement aux collectivités territoriales, dont fait partie la commune, les EPCI ne bénéficient pas de la clause générale de compétence ce qui oblige ces structures composites à se soumettre à des principes d'exclusivité et de spécialité²⁸, c'est-à-dire que les EPCI ne peuvent agir que dans le cadre des compétences qui leur sont confiées par les communes-membres. Cette logique se concrétise par le transfert, par les communes, de certaines de leurs compétences à l'échelon intercommunal qui en assume les responsabilités à leur place.

Si les prémices de l'intercommunalité se manifestent par la loi du 5 avril 1884, dont l'objectif consiste à encourager les accords et les conférences intercommunales, la loi du 22 mars 1890 marque la première organisation juridique intercommunale sous la forme de syndicat de communes à vocation unique (SIVU), l'ensemble des tentatives menées jusqu'alors ayant avorté. Dès les années cinquante, trois nouvelles formes de regroupement communal sont créées pour faire face aux nécessités de reconstruction, à

²⁸ Le principe de spécialité fonctionne sur l'idée que l'EPCI ne peut agir que dans les domaines qui lui ont été transférés et le principe d'exclusivité découlant du premier implique que les communes se dessaisissent de la compétence qu'elles transfèrent à l'intercommunalité (Cf. l'étude réalisée par l'ARCADE intitulée *Les financements publics de la culture en 2008*).

l'exode rural, aux progrès techniques, et à l'élévation du niveau de vie : le syndicat mixte (1955), le syndicat intercommunal à vocations multiples (SIVOM, 1959), et le district urbain (1959). Les syndicats intercommunaux constituent la forme la plus ancienne, et la moins intégrée de la coopération intercommunale. Ils ne disposent pas de compétence obligatoire, et une commune peut être membre de plusieurs syndicats. En 2005, 16 486 syndicats intercommunaux ont été dénombrés.

Le faible engouement des communes pour ces structures intercommunales incite la création autoritaire des quatre premières communautés urbaines par la loi du 31 décembre 1966. Il s'agit de faire la promotion d'une intercommunalité encore plus intégratrice. À peu près à la même période, c'est le projet de création des villes nouvelles – inscrit dans le schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme présenté en 1965 au Conseil économique et social – qui a permis à leurs populations de faire l'expérience de l'intercommunalité, vingt ans avant le reste de la population française. La singularité du projet des villes nouvelles est née de l'inadaptation des modèles traditionnels de coopération intercommunale, c'est-à-dire que ni le syndicat de communes, ni le district, encore moins la communauté urbaine n'ont convenu à la réalisation de ce système de coopération.

2.1.3. Développement de l'intercommunalité

C'est à la fin des années quatre-vingt-dix²⁹ que le processus de regroupement intercommunal s'est accéléré avec la loi d'orientation d'aménagement et de développement durable du territoire de juin 1999 (LOADDT, « loi Voynet ») qui a conforté la loi de 1995, loi d'orientation d'aménagement et de développement du territoire (LOADT, « loi Pasqua »). Cette dernière a permis la création de « pays » qui ne représentent pas un nouvel échelon institutionnel à proprement dit, car ils ne sont donc

²⁹ Loi du 25 juin 1999 d'orientation relative à l'aménagement et au développement durable du territoire, créant les pays et les contrats d'agglomération et de pays, dite loi Voynet, et la loi du 12 juillet 1999 relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale instaurant les communautés d'agglomération, supprimant les districts et rénovant les règles des communautés urbaines et des communautés de communes, dite loi Chevènement.

pas dotés de la personnalité morale, contrairement aux regroupements communaux évoqués jusque-là et qui constituent un EPCI.

La loi du 12 juillet 1999 relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale donne un nouvel essor à l'intercommunalité, s'impose comme nécessaire pour une rationalisation du développement territorial, et une harmonisation des règles de création et de fonctionnement des Établissements publics de coopération intercommunale – établissement public administratif constitué d'un groupement de communes. Au 1^{er} janvier 2009³⁰, on compte 2 601 établissements publics de coopération intercommunale (EPCI) à fiscalité propre (174 communautés d'agglomération, 16 communautés urbaines, 2 406 communautés de communes et 5 syndicats d'agglomération nouvelle), regroupant 34 166 communes, soit 56,4 millions d'habitants. En 2009, plus de 93,1 % des communes françaises et 87,3 % de la population sont couverts par ce type d'intercommunalité.

Présentement, malgré la couverture quasi complète du territoire national par l'intercommunalité à fiscalité propre, l'État a mis en route une nouvelle réforme des collectivités territoriales³¹. L'enjeu de réaménagement territorial est donc toujours au cœur des préoccupations de l'action publique nationale. Malgré les multiples tentatives de régulation du mille-feuille administratif local, le territoire national présente encore une structuration bien différente de celle de ses voisins européens qui s'organise autour de grandes métropoles. C'est pour exister sur ce marché de la concurrence entre les grandes métropoles européennes que l'avant-projet de loi de réforme des collectivités territoriales envisage la création d'entité métropolitaine qui constituerait une intercommunalité très intégrée³². Cette nouvelle catégorie d'EPCI se verrait créée sur la base du volontariat, et

³⁰ Ces données sont extraites du Bulletin d'informations statistiques de la DGCL, n°65, février 2009

³¹ Cette réforme se compose d'un volet fiscal avec la suppression de la taxe professionnelle à partir de 2010 et son remplacement par la cotisation économique territoriale (CET) et d'un volet structurel avec le projet de création de nouvelles entités territoriales et la rationalisation de la carte des collectivités territoriales. La loi de réforme des collectivités territoriales a été définitivement votée le 16 décembre 2010. Cette loi loi n°2010-1563 du 16 décembre 2010 crée une nouvelle catégorie d' élu, le conseiller territorial et fixe au 1er juin 2013 la date d'achèvement et de rationalisation de la carte intercommunale.

³² Voir à ce sujet, le rapport d'information n°471 de la mission temporaire sur l'organisation et l'évolution des collectivités territoriales du Sénat intitulé « Faire confiance à l'intelligence territoriale » (Balladur,

concernerait une collectivité qui comprend au minimum 500 000 habitants. La métropole aurait vocation à se substituer aux départements et aux communautés urbaines. Les premières métropoles envisagées sont Marseille, Lyon, Lille, Toulouse, Nice, Bordeaux, Nantes, Strasbourg. Cet avant-projet prévoit aussi la création de « commune nouvelle » qui peut être créée en lieu et place des communes qui appartiennent à un même EPCI à fiscalité propre. Il envisage également la possibilité pour les régions et les départements de se regrouper de manière volontaire.

Pour cette réforme, il est aussi question d'achèvement et de rationalisation de la carte intercommunale d'ici 2014, d'amélioration de la gouvernance territoriale, de clarification des compétences, et de remise à plat des finances locales. Le rapport sur les collectivités territoriales du comité pour la réforme des collectivités locales, dit comité Balladur intitulé *Il est temps de décider* et dont s'inspire le projet de loi de réforme, pointe en conclusion, les principaux points faibles du système territorial français :

« Trop de niveaux d'administration territoriale et trop de collectivités locales à chacun, ou à certains, de ces échelons ; caractère imparfaitement maîtrisé de la dépense publique locale en raison notamment des excès des financements croisés, enchevêtrement des compétences, vieillissement de la fiscalité directe locale, insuffisance de la démocratie locale dans la mesure où les vraies décisions sont, de plus en plus, prises au sein des EPCI dont les responsables ne procèdent pas du suffrage direct, absence de prise en compte de la diversité des situations sur l'ensemble du territoire national : telles sont les principales critiques adressées à notre système d'administration locale » (Balladur, 2009 : 117)

À l'aperçu de cet historique, nous nous rendons compte de quelle manière la coopération intercommunale s'est imposée comme la réponse « à la française » à la question de l'aménagement d'un territoire morcelé. Au regard de la multiplication et de la juxtaposition des formes juridiques de coopération intercommunale, force est de constater que l'objectif initial de réduction de l'émiettement communal s'est vu compromis par une situation de superposition de structures intercommunales. Les échelles territoriales se

2009), mais aussi les dossiers dédiés à la réforme des collectivités territoriales dans la revue *La Gazette des communes* (www.lagazettedescommunes.com).

sédimentent, et s'accroissent, à tel point que l'identité de chacun des acteurs territoriaux se trouve en situation d'être réinventée. La question identitaire est depuis lors devenue l'une des préoccupations centrales des services de communication des collectivités territoriales, et des établissements publics. Et, c'est une situation qui se pose d'autant plus pour les anciennes villes nouvelles, dans la mesure où le projet initial de l'État a pour but de faire surgir une ville par-delà les périmètres communaux.

Cette courte présentation des enjeux qui traversent la question des intercommunalités en France nous a semblé être une étape indispensable, en préalable de l'exposition des caractéristiques de notre terrain d'enquête. Le territoire sur lequel nous avons mené notre recherche empirique est hérité du projet des villes nouvelles françaises qui a été une expérience permettant de vivre par anticipation ce que connaissent à l'heure actuelle les communautés d'agglomération (Estèbe, 2005).

2.2. Villes nouvelles françaises : laboratoire de l'intercommunalité ?

Sous l'impulsion du programme interministériel d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles françaises, les travaux menés sur les villes nouvelles ont été nombreux, et diversifiés, offrant l'opportunité d'observer les logiques de tensions et d'arrangements qui se produisent aujourd'hui dans les communautés d'agglomération. Les enjeux identitaires et de légitimation auxquels sont confrontées les villes nouvelles, à un moment où la majorité d'entre elles sont entrées dans le droit commun³³, apparaissent comme à travers une loupe, comme grossis dans le cas de ces villes, alors qu'ils semblent concerner largement l'ensemble des établissements publics intercommunaux. C'est en tout cas notre hypothèse quant à la pertinence du lieu d'observation que nous avons choisi pour ce travail, à savoir le territoire du SAN Ouest Provence (SANOP).

L'intérêt de cette recherche se situe justement dans la spécificité des villes nouvelles, car nous postulons que l'étude des processus à l'œuvre qui ont lieu sur ce terrain particulier peut tout à fait participer à la compréhension de phénomènes similaires observés sur des territoires de communautés d'agglomération, et de communautés de communes. Autrement dit, l'étude du cas Ouest Provence peut nous aider à interroger des phénomènes qui se retrouvent à une échelle plus globale que celle de notre terrain d'enquête. D'ailleurs, c'est bien parce qu'il existe une filiation entre les établissements publics issus de la loi Chevènement, et ceux qui sont le produit de l'histoire des villes nouvelles que plusieurs syndicats d'agglomérations nouvelles se sont transformés en CA, une fois entrés dans le droit commun de l'intercommunalité³⁴. Précisément, le lien entre

³³ En 2000, neuf syndicats d'agglomération étaient recensés tandis que dix ans après, il n'en reste plus que cinq (les quatre autres s'étant transformés en communauté d'agglomération). Ces données sont extraites des bilans statistiques des EPCI à fiscalité propre réalisés par la direction générale des collectivités locales, mars 2010, [En ligne], http://www.dgcl.interieur.gouv.fr/sections/les_collectivites_te/intercommunalite/intercommunalite_en/bilan_statistique/, (consulté le 9 mai 2010).

³⁴ Les syndicats d'agglomération nouvelle qui se sont transformés en communauté d'agglomération sont : Saint-Quentin en Yvelines, Évry, Cergy-Pontoise, L'Isle-d'Abeau et Val-de-Reuil.

ces deux formes d'intercommunalité est repérable à travers deux instruments : l'un juridique, avec l'intérêt communautaire, et l'autre financier, avec la taxe professionnelle (jusqu'à sa suppression en 2010).

La loi du 12 juillet 1999 a été l'occasion de remettre dans le droit commun le système des villes nouvelles, dans le sens où les concepteurs ont trouvé une articulation légitime entre le développement des communautés d'agglomération, et l'ensemble du système des intercommunalités des villes nouvelles. On parle même des villes nouvelles comme ayant été un laboratoire de l'intercommunalité, voire le « berceau » de ce qui se fait en matière intercommunale en France :

« Je suis convaincu que s'il n'y avait pas eu l'expérience des villes nouvelles, notre pays n'aurait pas avancé en matière d'intercommunalité. Il n'a pas avancé rapidement, mais il aurait avancé encore plus lentement, et je crois que c'est un acquis supplémentaire à mettre au crédit des villes nouvelles. En tout cas, dans les fonctions qui ont été les miennes en administration centrale ou en préfecture, j'en suis totalement convaincu. » (Duport³⁵, 2005 : 69)

Avant de passer à la description détaillée des particularités du territoire du SAN Ouest Provence, il nous semble intéressant de passer par une présentation des modalités de mise en œuvre de ce projet des villes nouvelles qui sont le résultat de quarante ans d'interventionnisme urbain.

2.2.1. Le contexte d'émergence du projet des villes nouvelles

Cette expérience des villes nouvelles occupe une place de premier ordre dans l'histoire urbaine de la seconde moitié du vingtième siècle. Elle a été un important laboratoire dans de nombreux domaines relatifs à la fabrication de la ville. On pense à l'urbanisme, à l'architecture, à la culture, mais aussi à l'histoire sociale, et à l'histoire

³⁵ Jean-Pierre Duport a été président de Réseau ferré de France et directeur de l'architecture et l'urbanisme, délégué à l'aménagement du territoire et préfet de la région Île-de-France.

politique, puisqu'il est aujourd'hui reconnu que le développement des villes nouvelles est une étape essentielle dans une histoire française de l'intercommunalité encore balbutiante à cette époque (Borruey, 2006). Pourtant, l'histoire des villes nouvelles montre qu'elles ont été vécues plus comme une figure repoussoir que comme une figure modèle. Et en dépit du fait que cette expérience comporte une dimension d'exemplarité, notamment dans les anticipations qu'elle porte en matière d'intercommunalité et de partage de ressources fiscales, il n'y a pas eu de diffusion « horizontale » de son modèle. L'effet d'exemplarité sur le développement de l'intercommunalité en Île-de-France a été quasiment nul. D'un point de vue politique, les villes nouvelles ont fonctionné de manière isolée de leur environnement, « comme une sorte de bulle ou de club » (Estèbe, 2004 : 3), ce qui n'a pas manqué de provoquer l'hostilité des communes voisines de même qu'un certain désintérêt des conseils régionaux.

Le projet des villes nouvelles porte en lui la volonté de structurer un territoire français, et en particulier d'organiser et de maîtriser le développement de la région parisienne. Les villes nouvelles sont en quelque sorte une réponse volontaire, planifiée, à la croissance urbaine (Merlin, 1991). Conçues comme un instrument d'aménagement du territoire, les villes nouvelles ont été initiées et soutenues par l'État, par le biais de dotations exceptionnelles, et ont constitué des opérations d'intérêt national.

Ces villes ont été imaginées comme un projet en rupture d'avec la prolifération des grands ensembles qui « nés de la pénurie et de l'urgence » (Choay, 2006 : 144) ont rapidement présenté de nombreux inconvénients : dispersion dans l'espace et absence d'emploi. Ce constat est confirmé par un rapport sur la création des villes nouvelles dans lequel Alain Touraine (1968) écrit : « En France, l'idée de ville nouvelle s'est formée par opposition à celle de grand ensemble [...]. La ville nouvelle ne veut pas être une villedortoir »³⁶. Cet ambitieux projet de villes nouvelles est considéré par certains comme un « pari risqué »³⁷ parce que conçu sur fond de science-fiction. Pour Françoise Choay, le

³⁶ Cette référence est citée par Vadelorge, Loïc, « Grands ensembles et villes nouvelles : représentations sociologiques croisées », *Maison des sciences de l'homme, Histoire urbaine*, n°17, 2006/3, p.67-84

³⁷ Cette expression « pari risqué » est utilisée par Sylvia Ostrowetsky dans son article « Les villes nouvelles françaises : paris et apories. Esquisse d'une problématique. » (Ostrowetsky, 2004)

projet des villes nouvelles associe trois visions : les fantasmes d'une technocratie grisée de prospective et de futurologie, le rêve de modernité des architectes progressistes militant contre le poids de la tradition, et l'imaginaire utopique, qui a toujours fait de la ville le pivot de ses révolutions en particulier depuis Thomas More (Choay, 2006).

Au cœur du projet des villes nouvelles, se trouve l'objectif de conception de « vraies villes », c'est-à-dire des agglomérations qui ne soient pas de simples dortoirs, avec une unité et une cohérence dans l'organisation de l'espace urbain, et une capacité d'accueil suffisante pour assurer un équilibre habitat-emploi. La préoccupation première du projet des villes nouvelles a été d'organiser le développement urbain de la région parisienne, afin que cet espace acquière une « envergure incontestable » en dépit de son positionnement géographique défavorable (Ostrowetsky, 2004 :28).

En 1968, de la région parisienne ce projet a été élargi à quatre métropoles de province : Villeneuve d'Ascq près de Lille, L'Isle-d'Abeau près de Lyon, le Val-de-Reuil près de Rouen et Les rives de l'Étang de Berre près de Marseille. En totalité, il a concerné neuf villes nouvelles dont cinq en région parisienne (Marne-la-Vallée à l'est, Évry et Melun-Senart au sud, Saint-Quentin-en-Yvelines et Cergy-Pontoise à l'ouest).

2.2.2. Cadres juridique et administratif des villes nouvelles

Le cadre juridique de cette politique a été défini par la loi Boscher du 10 juillet 1970³⁸ qui dispose que les agglomérations nouvelles sont créées par décret en Conseil d'État après consultation des collectivités concernées. Le cadre administratif et juridique une fois défini par cette première loi, la construction des villes nouvelles pouvait être enfin lancée.

³⁸ Les villes nouvelles sont régies par des dispositions qui leur sont propres issues de la loi n° 70-610 du 10 juillet 1970 (dite loi Boscher) modifiée par celle n° 83-636 du 13 juillet 1983 (dite loi Rocard). Ces dispositions sont codifiées aux articles L. 5311-1 à L. 5341-3 du code général des collectivités territoriales (CGCT).

Loi Boscher ou acte I du projet des villes nouvelles

À l'intérieur de la zone couverte par l'agglomération nouvelle (ZAN), zone qui pouvait ne pas coïncider avec les limites communales, le Syndicat communautaire d'aménagement d'agglomération nouvelle (SCAAN) exerce les mêmes compétences qu'une communauté urbaine classique. La formule du SIVOM (Syndicat intercommunal à vocation unique)³⁹ déjà existante n'a pas convenu au projet de villes nouvelles, car il ne distingue pas l'échelon intercommunal de l'échelon communal. Les communes concernées gardent, quant à elles, toutes leurs compétences pour les parties de leur territoire situées hors de la zone de l'agglomération nouvelle. Pour la partie comprise dans la zone, elles conservent une compétence résiduelle limitée à quelques domaines. C'est le SCAAN qui a pleine compétence sur la partie du territoire communal située dans la zone de l'agglomération nouvelle.

Dans chacune des villes nouvelles, l'État a créé un Établissement public d'aménagement (EPA) afin d'accompagner la politique du syndicat communautaire. Aussi, une administration de mission a été mise en place, le Groupe central des villes nouvelles (GCVN), chargé de superviser l'application de cette politique, et notamment d'attribuer les aides financières accordées par l'État pour la rendre plus efficace. Les établissements publics d'aménagement ont été chargés d'effectuer des études urbaines (élaboration des documents de planification urbaine - Schémas directeurs d'aménagement et d'urbanisme, plans d'occupation des sols- dans le périmètre d'étude de la ville nouvelle), des acquisitions foncières (création de zones d'aménagement différé), de la viabilisation et de l'aménagement des terrains (mise en état des sols, voirie, assainissement), et de définir les conditions d'intervention des promoteurs et investisseurs publics ou privés. En outre, ces établissements publics ont été chargés de réaliser des équipements publics par délégation pour le compte, soit des collectivités locales, soit de l'État.

Ce régime a fait l'objet de nombreuses critiques qui ont souligné le poids excessif pris par les techniciens des EPA au détriment des élus. Ces critiques ont mis en exergue

³⁹ Les SIVOM ont été créés par l'ordonnance du 5 janvier 1959.

les inégalités qui sont apparues au sein d'une même commune, entre les habitants situés en dehors de la zone de la ville nouvelle, et ceux inclus dans son périmètre, plus favorisés notamment en matière d'équipements publics. Ces critiques furent prises en compte par la loi du 13 juillet 1983 réformant le régime des villes nouvelles.

Loi Rocard ou acte II du projet des villes nouvelles

Cette loi, dite Loi Rocard, qui vient en remplacement de la loi Boscher, vise justement à modifier le premier statut en redonnant notamment plus de pouvoir aux élus. Cette loi est un premier retour vers le droit commun par une réduction du caractère excessif de la concentration des compétences détenues par le SCAAN. Par ailleurs, cette loi du 13 juillet 1983, bien que s'inscrivant dans le mouvement de la décentralisation n'a pas réduit la présence de l'État dans les dispositifs de mise en œuvre des villes nouvelles, relevant toujours des Opérations d'intérêt national (OIN).

Du point de vue de la structure intercommunale, toutes les agglomérations nouvelles ont fait le choix de la formule du syndicat d'agglomération nouvelle⁴⁰ (SAN), au détriment de celle de la communauté d'agglomération nouvelle (CAN) dont l'innovation marquante réside dans la proposition d'un modèle d'établissement public dans lequel les dirigeants sont élus au suffrage universel direct. Le modèle du CAN a constitué le modèle souhaité par le pouvoir central, tandis que les élus ont préféré le modèle plus classique du syndicat où les délégués sont élus par les conseils municipaux. Le modèle de coopération du SAN n'a rien de révolutionnaire par rapport à celui du SCAAN, car il ne fait qu'avaliser les pratiques locales développées dans les villes nouvelles (Brouant, 2005). En application de la loi de 83, les agglomérations nouvelles sont donc gérées par des établissements publics de coopération intercommunale qui exercent, sur l'ensemble du territoire des communes-membres et en lieu et place de celles-

⁴⁰ Les statuts inscrits dans la loi Rocard ont proposé trois choix institutionnels d'organisation pour les agglomérations nouvelles parmi lesquels se trouvaient la fusion, la communauté d'agglomération et le syndicat d'agglomération nouvelle. Cette dernière solution a été assez largement adoptée par les communes maintenues dans des périmètres d'urbanisation.

ci, un certain nombre de compétences, essentiellement en matière d'équipement et d'urbanisme, et qui perçoivent, là aussi en lieu et place des communes, une ressource fiscale essentielle, la taxe professionnelle. Depuis 2010, cette modalité fiscale a été supprimée et remplacée par la cotisation économique territoriale (CET).

À la différence du régime issu de la loi de 1970, l'organisme d'agglomération n'a donc plus vocation à gérer des équipements qui sont d'intérêt communal, c'est-à-dire qu'il ne conserve que la maîtrise des équipements qui ont été reconnus d'intérêt commun après inventaire par les communes-membres.

Organisation de l'exécutif en villes nouvelles

Le SAN est un organisme dont l'exécutif, le comité syndical, est composé de délégués élus indirectement par les conseils municipaux des communes-membres. En effet, ce comité est composé de membres élus au scrutin secret à la majorité absolue par les conseils municipaux des communes constituant l'agglomération nouvelle. À l'image de l'ensemble des structures intercommunales, l'élection des délégués intercommunaux au sein du SAN se fait au second degré. La légitimité intercommunale procède donc des communes, ce qui pose un problème non négligeable en matière de démocratie locale⁴¹. La répartition des sièges entre les communes est fixée par la décision institutive, et tient compte notamment de la population de chacune des communes. Chaque commune doit être représentée par deux délégués au moins, et aucune ne peut disposer de la majorité absolue.

Compétences des SAN

Aux termes de l'article L5333-1 du code général des collectivités territoriales (CGCT), « la communauté ou le syndicat d'agglomération nouvelle exerce les

⁴¹ La réforme des collectivités territoriales s'est donnée pour objectif d'améliorer la démocratie locale. L'une des recommandations formulées par la mission temporaire sur l'organisation et l'évolution des collectivités territoriales est de permettre aux élus communautaires d'être élus par « fléchage » sur les listes des candidats aux élections municipales.

compétences des communes en matière de programmation et d'investissement dans les domaines de l'urbanisme, du logement, des transports, des réseaux divers et de la création des voies nouvelles et du développement économique. Ils sont compétents en matière d'investissement pour la réalisation des équipements rendus nécessaires par les urbanisations nouvelles engagées sous forme de zone d'aménagement concerté ou de lotissement comprenant plus de trente logements, quelle que soit la localisation de ces équipements : les autres équipements sont réalisés par les communes soit sur leurs ressources propres, soit sur des crédits délégués à cet effet par la communauté ou le syndicat d'agglomération nouvelle ».

L'article L5333-2 du CGCT ajoute que les SAN sont également compétents en matière de schémas directeurs d'urbanisme, de POS, de ZAC, de plans d'aménagement de zones, et de lotissements supérieurs à trente logements.

Enfin l'article L5333-4 du CGCT dispose que « les communes gèrent les équipements à l'exception de ceux qui sont reconnus d'intérêt commun et qui sont à ce titre créés et gérés par la communauté ou le syndicat d'agglomération nouvelle ». Le SAN est donc compétent dans la gestion des équipements d'intérêt commun, et par l'article L. 5333-5, dans celle des services et exécution de tous travaux ou études pour le compte des communes-membres. Chaque SAN peut donc voir ses compétences s'ouvrir à d'autres domaines de l'action publique locale par délégation des conseils municipaux. L'article L. 5333-5 permet de compléter ponctuellement la sphère de compétence du SAN. Ces transferts de compétences supplémentaires, et volontaires, ne doivent pas obligatoirement concerner l'ensemble des communes-membres. En termes de compétences, des transferts « à la carte » peuvent donc s'opérer et donner des configurations différentes d'un SAN à l'autre, mais aussi d'une commune-membre à l'autre, à l'intérieur d'un même SAN. Pour le SAN Ouest Provence, la culture, par exemple, fait partie de ces compétences dites « à la carte ».

Transformation en communauté d'agglomération ou acte III du projet des villes nouvelles

L'une des spécificités des villes nouvelles est le caractère temporaire de ces agglomérations. La loi Boscher de 1970 prévoyait un retour des villes nouvelles dans le droit commun, au plus tard 25 ans après leur création. Pour chaque agglomération nouvelle, un décret en conseil d'État fixe la date à laquelle les opérations de construction et d'aménagement sont considérées comme terminées. La structure de gestion (SAN) est alors transformée, sur proposition de l'organe délibérant, en communauté d'agglomération, régie par les dispositions des articles L. 5216-1 et suivants du code général des collectivités territoriales. Dans le projet de loi de réforme des collectivités territoriales, il est d'ailleurs prévu d'assouplir les modalités de transformation des SAN en communauté d'agglomération ou en communauté de communes. La procédure de transformation peut s'opérer sans attendre le décret d'achèvement des travaux⁴².

2.2.3. Villes nouvelles en quête d'identité

Dans la sphère de la recherche comme dans celle de l'action publique le constat est unanime : les villes nouvelles se distinguent encore à l'heure actuelle par un déficit d'identité malgré leur antériorité en matière de coopération intercommunale. Et la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre ne fait pas exception. Comme le dit très justement Loïc Vadelorge (2003) dans son introduction du numéro de la revue *Ethnologie française* consacrée à la question de la mémoire des villes nouvelles

« pour nombre de nos contemporains en effet, les villes nouvelles sont, par définition, des lieux sans mémoire, à la fois parce qu'elles n'ont pas de passé et parce qu'elles n'ont pas encore trouvé d'identité » (Vadelorge, 2003 : 5).

⁴² Voir dans le projet de réforme des collectivités territoriales le Titre III – développement et simplification de l'intercommunalité, chapitre premier – dispositions communes, [en ligne], <http://www.senat.fr/rap/109-559/109-55919.html>, (consulté le 22 septembre 2010).

Depuis l'origine de la création des villes nouvelles, la question identitaire est omniprésente, voire même consubstantielle du processus d'aménagement et de développement de ces territoires. Les années quatre-vingt sont notamment marquées par la multiplication de démarches lancées dans un but d'identification de l'entité « ville nouvelle », le but étant de la faire exister dans les têtes et les comportements des élus et des administrés. Autrement dit, l'enjeu a été celui de la mise en visibilité de la fabrique d'un espace communautaire qui ne soit pas seulement représenté comme un organe institutionnel qui délivre certaines prestations au regard de ses compétences, mais comme un espace pour la communauté au sens fort du terme, c'est-à-dire où se produisent une identité propre et un sentiment d'appartenance communs (Estèbe, 2005).

La conclusion du rapport *Identités, représentations collectives et gouvernance urbaine dans les villes nouvelles de Cergy Pontoise et de Saint-Quentin-en-Yvelines*⁴³ (Sauvayre, Vanoni, 2004) confirme que l'identité des villes nouvelles peut être qualifiée de « problématique » parce que très « éclatée » si ce n'est même « introuvable ». Ces caractéristiques font partie de l'histoire de la création de ces villes dont le projet urbain a pour ambition la fabrique d'une « vraie » ville avec un centre et des quartiers, tout en étant composée de plusieurs territoires communaux. Le projet initial de l'État, qui a consisté à planifier une ville par-delà les frontières communales, est l'une des raisons pour lesquelles la question identitaire ne cesse d'être posée. Aussi, avec le retrait progressif de l'État au moment où les villes nouvelles sont considérées comme achevées, la logique identitaire se trouve confrontée à la dynamique de mutation de ces territoires. Le processus d'actualisation et de (re)construction identitaire est donc à l'œuvre pour ces agglomérations à l'heure de leur retour dans le droit commun.

Par la médiation de la communication, les gouvernants recourent donc au symbolique par la mise en spectacle de l'unité, et de la cohésion, afin de conjurer les menaces de fragmentation qui touchent ces agglomérations – comme nos sociétés

⁴³ Le rapport intitulé *Identités, représentations collectives et gouvernance urbaine dans les villes nouvelles de Cergy-Pontoise et Saint-Quentin-en-Yvelines* a été publié en juillet 2004 dans le cadre du programme d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles, <http://www.villes-nouvelles.developpement-durable.gouv.fr/vie/rapports/identites.pdf>.

modernes par ailleurs⁴⁴. C'est pour cette raison que, dans un contexte aussi incertain et complexe où la plupart des projets à l'œuvre sont vécus « comme dérèglement et surtout rupture d'avec le temps des origines et de la tradition » (Cerclet, 1998 : 90), le processus de construction identitaire n'est pas exempt d'une certaine « nostalgie communautaire » qui permet aux individus de continuer à interpréter et à se situer dans le temps et l'espace des pratiques quotidiennes. C'est sur cette question identitaire que nous souhaiterions nous arrêter à présent, afin de montrer qu'elle est un enjeu politique central dans la communication des EPCI, et en particulier de ceux hérités du projet des villes nouvelles.

⁴⁴ C'est Charles Taylor qui décrit la situation actuelle que connaît notre époque moderne par l'expression de « société fragmentée ». Pour cet auteur, cette société se caractérise par le fait d'avoir ses « membres [qui] éprouvent de plus en plus de mal à s'identifier à leur collectivité politique en tant que communauté. Cette faible identification reflète peut-être une perspective atomiste qui amène les gens à considérer la société d'un point de vue purement instrumental. Mais elle accentue aussi cette perspective atomiste parce que l'absence de perspectives partagées renvoie les gens à eux-mêmes » (Charles Taylor, 1999: 123). Autrement dit, pour Charles Taylor la société fragmentée se caractérise par un double aspect : d'une part, dans cette société les membres ne se conçoivent plus comme parties d'un projet commun ; d'autre part, ses membres se définissent comme sans attache avec autrui (Libois, 2002).

2.3. Enjeu identitaire de la communication des EPCI

User du fait identitaire à l'échelle d'une ville ou d'un espace politico-administratif plus vaste n'est pas un acte nouveau. L'« exploitation de l'identité et son codage en signes » est une pratique ancienne qui a connu une résurgence particulière à partir des années 1970, et qui s'est vue confirmée par les lois de décentralisation de 1982. Le transfert de certains des rôles de l'État aux autorités locales n'a pas créé ce mouvement de résurgence de la dimension identitaire dans les politiques locales, mais l'a amplifié. Il est donc intéressant de s'interroger sur la manière dont l'identité est devenue un enjeu politique et symbolique dans la constitution de territoires recomposés. Mais avant cela, puisque nous avons commencé à user du mot identité, il semble judicieux de commencer à en circonscrire le sens. La définition que nous donnerons à la notion d'identité sera exposée en plusieurs étapes. D'une approche générale de l'identité, nous allons au fur et à mesure de la réflexion vers un sens plus affiné et précis de la notion, de manière à nous situer par rapport à la profusion de références bibliographiques portant sur cette question.

L'approche que nous souhaitons adopter s'inscrit dans la continuité de celle d'Emanuel Renault développée dans son article « L'enjeu politique de l'identité » où il défend l'idée que l'époque actuelle est encline à faire de l'identité un « problème politique réel et fondamental » (Renault, 2004 : 114). Pour le philosophe, une revendication d'identité devient possible, au moment où justement il est devenu difficile de se définir soi-même en se référant à une appartenance principale :

« Pour qu'elle soit l'objet déterminé d'une revendication, il faut précisément qu'elle [l'identité] devienne un problème : comme l'indiquait Sartre, ce n'est pas le juif qui fait l'antisémite, mais l'antisémite qui fait le juif [1954] » (Renault, 2004 : 115).

Le contexte général de nos sociétés modernes auquel vient s'ajouter l'éclatement territorial très singulier de l'espace français a pour effet d'affaiblir « les consciences identitaires » et de la citoyenneté (Lamizet, 1997). À ce sujet, Georges Balandier précise que « la communication occupe le terrain ainsi abandonné » (Balandier, 1992 : 140) par la religion, les idéologies ou plus généralement par les grands récits de référence. Pour cet auteur, la modernité c'est justement le « mouvement plus l'incertitude » (Balandier, 1985 : 14). Et c'est parce que l'identité est problématique au sein de l'espace intercommunal, et en particulier au sein des territoires hérités des villes nouvelles, que

l'enjeu identitaire est au centre des stratégies de communication de ces EPCI dont fait partie Ouest Provence.

2.3.1. Identité sociale et identité territoriale ou le lien étroit entre l'individu et l'espace

De prime abord, par identité, il faut comprendre « l'effort constant et volontaire du sujet pour gérer sa propre continuité, sa cohérence dans une figure du changement perpétuel. L'identité est donc une tension permanente » (Di Méo, 2007 : 74). Cette définition qui s'applique au départ à un individu peut être projetée sur l'objet ville ou sur celui d'un EPCI, dans le sens où l'opération de production d'une identité territoriale ne diffère guère de celle d'une identité sociale. En tout cas, c'est la position que nous défendons, en nous appuyant notamment sur les travaux de Paul Ricoeur (1985 ; 1990). Elle est d'ailleurs différente de celle de Peter Berger et Thomas Luckmann qui estiment au contraire que la catégorie de l'identité ne s'applique pas aux collectivités, mais uniquement aux individus (Berger, Luckmann, 1966 ; Schlesinger, 1991).

À y regarder de plus près, on remarque que peu nombreuses sont les situations où l'identité individuelle ou collective n'intègre pas de dimension spatiale, c'est-à-dire que le rapport aux lieux et aux territoires participe bien souvent de la construction identitaire des individus. Marie Jaisson (2008 [1941]) précise que les travaux de Maurice Halbwachs sont marqués par l'idée que l'espace social détermine le groupe social (Jaisson, 2008). En effet, dans *La mémoire collective* mais aussi dans *Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*, l'auteur décrit le rôle de l'espace matériel comme condition de possibilité d'un cadre d'unification du groupe et d'un cadre permanent du souvenir :

« Ainsi chaque société découpe l'espace à sa manière, mais une fois pour toutes ou toujours suivant les mêmes lignes, de façon à constituer un cadre fixe où elle enferme et retrouve ses souvenirs » (Halbwachs, 1950 : 104).

Pour Maurice Halbwachs, l'espace, et par là même les lieux de la pratique, offre un support matériel mais aussi symbolique à la formation de la mémoire collective des groupes.

De son côté, l'historienne Frances A. Yates a également montré dans l'ouvrage *L'art de la mémoire* le lien très étroit entre la mémoire et les lieux. Cet auteur, qui a retracé l'histoire de l'art de la mémoire de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, montre à quel point la mémorisation est une pratique dont l'importance est capitale dans un contexte où l'imprimerie n'existe pas encore. Elle dévoile aussi que cet art « vise à permettre la mémorisation grâce à une technique de “lieux” et d’“images” impressionnant la mémoire » (Yates, 1976 [1966] : 7). Cette technique est nommée « mnémotechnique ». Elle consiste à imprimer une série de lieux, selon un ordre précis, dans la mémoire et à raviver cette mémoire le moment venu pour se rappeler des mots, et des idées du discours. Car les images de ces lieux, et de leur ordonnancement dans un bâtiment, doivent permettre de rappeler les discours à l'orateur. Cette mémoire se construit donc en grande partie à partir des facultés de la vue en matière de mémorisation.

Ce rapport étroit entre l'individu et l'espace est également mis en exergue par les travaux de Marcel Mauss sur les sociétés eskimos (Mauss, 1904-1905). Ceux-ci montrent que les noms de ces groupes sociaux se confondent avec les noms des lieux, c'est-à-dire que les noms propres qui permettent aux membres des sociétés esquimaux de se désigner ne sont pas autres que géographiques, ils sont des noms de lieux descriptifs suivis du préfixe - *miut* qui veut dire originaire de (Mauss, 1904-1905).

Comme dernier exemple de convergence entre identité des personnes et identité des lieux, citons *La forme d'une ville* de Julien Gracq qui décrit la relation identitaire de l'auteur avec la ville de Nantes, qu'il qualifie comme étant « sa » ville :

« Reprenons donc le chemin des rues de Nantes, non pas à la rencontre d'un passé que je ne voudrais mettre à ressusciter aucune complaisance, mais plutôt de ce que je suis devenu à travers elles, et elles à travers moi. Je ne peux dire pourquoi Nantes est restée ma ville sans éclaircir d'abord les raisons qui font qu'Angers ne l'a jamais été » (Gracq, 2001 :10-11).

Nous pensons que la démarche qui consiste à appliquer la notion d'identité à des lieux de la même manière qu'on le fait à des personnes n'est en rien un biais pour notre recherche. Dans la continuité d'Olivier Lazarotti (2003), nous postulons qu'il y a un rapport de construction réciproque entre les hommes et les lieux. Cette première modalité d'approche de la question identitaire nous semble heuristique par rapport à notre problématique qui porte sur la recomposition des territoires intercommunaux. C'est à

partir des travaux de Paul Ricoeur et sa notion d'identité narrative que nous argumenterons en faveur d'un transfert de l'identité narrative de l'individu à l'identité narrative d'une collectivité, afin de comprendre la fonction du récit dans la fabrique d'une identité narrative territoriale.

2.3.2. Identité narrative ou mise en récit d'un territoire

« Notre analyse de l'acte de lecture nous conduit plutôt à dire que la pratique du récit consiste en une expérience de pensée par laquelle nous nous exerçons à habiter des mondes étrangers à nous-mêmes. En ce sens, le récit exerce l'imagination plus que la volonté, bien qu'il demeure une catégorie de l'action. » (Ricoeur, 1991 [1985] : 447)

À la lecture de l'approche herméneutique de Paul Ricoeur, nous avons tout de suite perçu une proximité avec l'approche communicationnelle qui est la nôtre dans cette recherche, dans le sens où elle prête attention à vouloir traiter dans son extension totale la question de la narration, c'est-à-dire de la production d'un récit à sa réception. De la même manière, Philippe Marion (1999) commence son article « Communication et récit : échos d'une relation tumultueuse » en faisant remarquer les terrains d'entente qui existent entre une pensée communicationnelle et une pensée narratologique. L'approche du philosophe que nous tentons ici de nous approprier s'est développée dans une volonté de rompre avec une certaine forme d'enfermement dans la clôture du texte qui ne prend en compte que sa structure interne pour en révéler le sens – et c'est en particulier avec la mimesis III que cela est rendu possible.

Pour nous en convaincre, il nous faut commencer par l'exposition de sa définition de l'herméneutique : « C'est [...] la tâche de l'herméneutique de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir » (Ricoeur, 1983 : 86-87). Dans le premier volume de *Temps et Récit*, il poursuit cette définition en lui opposant celle de la sémiotique qui ne prend en compte que les lois internes de l'œuvre en faisant abstraction de l'amont (mimesis I) et l'aval (mimesis III) du texte.

Triple mimesis : le procès ternaire de la mise en récit

Cette conception du récit est construite sur l'articulation des trois moments de la *mimesis* qui constitue l'opération de mise en récit. Ce processus nous intéresse puisqu'il nous permet, par le biais d'une analyse de la narrativité, d'entreprendre un travail de compréhension de l'agir humain. Plus précisément, à travers les trois volumes de *Temps et récit* (Ricoeur, 1983, 1984, 1985), l'objectif de l'auteur est d'interroger les rapports entre temps narré (activité verbale, langage), et temps vécu (expérience vive). Autrement dit, il s'intéresse aux liens existants entre narration (discours) et réalité vécue : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif » (Ricoeur, 1983 : 83). Avant de décrire le procès ternaire de la mise en récit, il nous faut suspendre un instant le déroulé de notre propos pour préciser le sens de la *mimesis* pour Paul Ricoeur.

La *mimesis* n'est pas une structure close, mais une opération qui induit l'idée de mouvement. Elle est définie comme un processus actif d'imitation ou de représentation : « il faut entendre imiter ou représenter dans un sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans des œuvres représentatives » (Ricoeur, 1983 : 58). L'activité mimétique produit du récit, c'est-à-dire un agencement des faits par une mise en intrigue. Mais l'auteur précise que le sens attribué à la *mimesis* est le contraire d'un décalque d'un réel préexistant, elle est en cela une « imitation créatrice ». Cet agencement des faits (le récit) qui résulte de l'activité représentative (imitation de l'action) est un principe d'ordonnement des événements pour que l'histoire racontée soit intelligible. En d'autres termes, la narration donne de l'intelligibilité à la multiplicité de nos expériences vécues. Cette notion de *mimesis* aide à comprendre comment on passe des mondes vécus, à leurs mises en mots et à leur interprétation. On retrouve ici les trois temps de la *mimesis* : *mimesis* I (préfiguration), *mimesis* II (configuration), *mimesis* III (refiguration).

La *mimesis* I est une *préfiguration* du champ pratique, une précompréhension de l'agir humain. Elle concerne la temporalité effective du vécu et le sens de l'agir humain qui sont à l'origine de la production des récits. Nos actions et nos représentations d'action (le vécu humain) forment le terreau du récit (Marion, 1999). Ce temps préfiguré est donc antérieur au langage.

La *mimesis* II est une *configuration* textuelle, elle repose sur l'acte de raconter dont la vocation est la maîtrise du temps et de l'action (configuration du temps). Cet acte configurant ou « mise en intrigue » transforme les événements (la succession d'actions) en histoire pour donner du sens à l'action et en tirer une totalité intelligible. En cela, il est le « royaume du comme si » (Ricoeur, 1983 : 125). Ce qui caractérise la mise en intrigue, c'est sa fonction de médiation entre un stade de l'expérience pratique qui la précède, et un stade de la réception qui lui succède.

On en arrive ainsi à la *mimesis* III qui est la *refiguration* du texte par le lecteur. Ce troisième temps du procès introduit le plan de la réception du récit et renvoie à la temporalité de l'acte de lecture. Le texte s'ouvre ainsi sur son « dehors », c'est-à-dire que le dynamisme de configuration achève son parcours dans la lecture. La *mimesis* III « marque l'intersection entre monde du texte et monde de l'auditeur ou du lecteur, l'intersection donc entre monde configuré par le poème et monde au sein duquel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité. La signifiante de l'œuvre de fiction procède de cette intersection » (Ricoeur, 1985 : 287).

Ces trois plans de la *mimesis* ne sont pas autonomes et distincts, ils s'entrecroisent, et se nourrissent les uns des autres. Ce mouvement triadique forme ainsi une boucle qui constitue, de récits en récits, *l'identité narrative*. La conception ricoeurienne de la narration nous intéresse, car elle considère le récit comme une forme d'interaction sociale créatrice d'identité (individuelle ou collective)⁴⁵. La question de la mise en récit est, en effet, le problème principal de la construction des identités individuelles et collectives (Michel, 2003). C'est pourquoi nous faisons appel à la réflexion herméneutique de Paul Ricoeur pour tenter de révéler la mise en récit officielle de l'identité ouest-provençale en tant qu'elle peut se définir comme une *identité narrative*.

⁴⁵ Voir à ce sujet le numéro 7 de la revue *Recherches en communication* (1997) dans lequel différents articles (on pense à ceux d'Annick Dubied, de Marc Lits, de Philippe Marion et de Gérard Dérèze) interrogent la notion de récit à travers le prisme de l'étude des médias. Les travaux de Paul Ricoeur sont à plusieurs reprises convoqués par les auteurs. Nous nous inscrivons dans la perspective développée dans ce numéro pour recourir à la théorie du philosophe.

Identité narrative : une identité plurielle

Tout d'abord, pour Paul Ricoeur, il est tout à fait envisageable de réaliser un transfert de l'identité narrative de l'individu à celle de l'identité narrative d'une communauté. Dans le premier volume de *Temps et récit*, les entités sociétales (institutions, communautés, groupes, etc.) sont considérées comme des « quasi-personnages », c'est-à-dire que ces « quasi-personnages » agissent dans les récits à la manière des personnages individualisés : « traiter la société elle-même comme un grand individu, analogue aux individus qui la composent » (Ricoeur, 1983 : 275). On peut donc affirmer que l'individu, comme la communauté, reçoivent l'un comme l'autre des récits qui deviennent leur histoire effective. Il admet donc l'équivalence de l'un et l'autre.

Ensuite, il nous faut revenir sur sa définition de l'identité. Pour l'auteur, la notion d'identité est une catégorie de la pratique. *Le dictionnaire de l'analyse du discours* (Charaudeau, Maingueneau, 2002) précise à ce sujet que le récit – et pas seulement le genre policier – se définit comme une interrogation portant sur les raisons d'agir, sur les degrés d'intentionnalité, et donc sur la responsabilité du sujet⁴⁶. On n'est pas très éloigné du sens ricoeurien du mot récit où « dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : *qui* a fait l'action ? *qui* en est l'agent, l'auteur ? » (Ricoeur, 1985 : 442). L'identité du *qui* est une identité narrative en ce sens que l'histoire racontée (le récit) dit le *qui* en action. En d'autres termes, dire le *qui* de l'action c'est raconter l'histoire d'une vie.

En cela, la narration joue un rôle certain dans la quête et la constitution de l'identité d'un individu ou d'une communauté. Par contre, avec cette approche, on s'éloigne des thèses bourdieusiennes, et en particulier celle énoncée dans l'article « L'illusion biographique » (Bourdieu, 1986) où la narration est perçue comme une création artificielle de sens dans le cas des récits de vie (récits biographiques et autobiographiques). Contrairement à Paul Ricoeur, pour Pierre Bourdieu, la narration est une modalité qui n'est pas en mesure de construire de l'identité étant donné que la

⁴⁶ Voir à ce sujet, l'entrée « actions/événements (en narratologie) » du dictionnaire, p.26

responsabilité individuelle est une illusion⁴⁷. Pour le sociologue, le récit de vie est un artefact. Il y a l'idée que les personnes à qui l'on demande de faire le récit de leur vie vont en réinventer la nature, et le cours des événements, sous l'effet d'une « intention globale » de reconstitution et de rationalisation illusoire des raisons de leurs comportements. Avec les travaux de Paul Ricoeur, la reconnaissance de l'acteur en tant qu'il a la compétence légitime de donner du sens à ses actions constitue ce que Gérôme Truc qualifie de « tournant narratif » (Truc, 2005). En devenant le narrateur de sa propre vie, l'acteur peut être un personnage de l'histoire de sa vie, ce qui le dote d'une identité personnelle et non pas seulement sociale : « L'identité, narrativement comprise, peut être appelée, par convention de langage, identité du personnage » (Ricoeur, 1990 : 168).

Toute la tradition philosophique est justement travaillée par cette question de l'identité personnelle et de sa permanence. L'apport de Paul Ricoeur se situe dans la recherche des structures de continuité de soi-même, c'est-à-dire la mise au jour ce qu'il appelle la « permanence de soi-même ». L'identité personnelle oscille entre deux composantes : l'*idem* et l'*ipse*. L'*idem* est l'identité comprise au sens d'un même (notion d'identité-mêmeté) et l'*ipse* est comprise au sens d'un soi-même (notion d'identité-ipséité). Quand la première de ces notions suppose une permanence dans le temps s'opposant aux variables et au changeant, la deuxième correspond à la partie mouvante de l'identité, et est constitutive de l'identité narrative ; elle ne cesse de se faire et de se défaire. Cette approche est tout à fait intéressante, car elle nuance les thèses qui réduisent l'être humain à son être social (à son habitus si l'on utilise la sémantique bourdieusienne), et reconnaît par l'ipséité, la singularité de l'individu, la part subjective de son identité.

Pour Paul Ricoeur, le concept d'identité narrative lui permet de ne pas tomber dans une conception fixiste de l'identité où elle serait un donné, stable et sans faille. Bien au contraire, il la définit comme étant caractérisée par une « instabilité principielle » (Ricoeur, 1991 [1985] : 447). La triple mimesis va assigner une identité de nature narrative à une personne ou à une communauté par le récit qu'elle va élaborer sur sa vie.

⁴⁷ Voir l'article de Truc, Gérôme, Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricoeur en sociologie, In *Tracés. Revue de Sciences humaines*, L'illusion, n°8, 2005, p.47-67

Et le soi-même – *l'ipse* – ne cesse d'être refiguré par les histoires (véridiques ou fictives) qu'un sujet raconte sur lui-même.

C'est de cette capacité à la refiguration que l'identité narrative tient son caractère mouvant, car l'histoire d'une vie connaît sans arrêt des rectifications appliquées à des récits antérieurs et qui amène l'auteur à affirmer que « l'histoire procède toujours de l'histoire » (Ricoeur, 1983 : 349). Pour illustrer le caractère circulaire de ce rapport à l'identité, il s'appuie sur l'exemple de « la communauté historique qui s'appelle le peuple juif [qui] a tiré son identité de la réception même des textes qu'elle a produits ». La narration va ainsi jouer le rôle de constitution de l'identité du soi, et va faire en sorte que le sujet est un double statut : celui de lecteur et de scripteur de sa propre vie. Il peut aussi en être le personnage. Ce qui nous ramène à la troisième relation mimétique que l'auteur définit par l'identité narrative d'un individu ou d'un peuple qui est le produit des rectifications continues d'un récit antérieur par un récit ultérieur : « En un mot, l'identité narrative est la résolution poétique du cercle herméneutique. » (Ricoeur, 1991 [1985] : 446).

Si l'on part de l'idée que le territoire d'Ouest Provence fabrique son identité par le recours à la narration, il nous faudra décrire et interpréter le processus de mise en intrigue de l'identité narrative ouest provençale. Cette piste nous l'examinerons plus loin dans ce mémoire de thèse quand le temps de l'analyse sera venu. Pour le moment, il nous faut poursuivre un peu plus encore notre exploration de la notion d'identité, cette fois-ci en lien avec la spécificité des territoires que sont les intercommunalités.

2.4. Construction identitaire, entre logique de la représentation et logique de l'appartenance

Pour comprendre alors les modalités de construction d'une identité territoriale, il nous semble pertinent d'entreprendre une analyse des récits, des représentations ou des images produites par les entrepreneurs identitaires.

2.4.1. Exemples de renouvellement des identités

Michel Lussault consacre toute une partie dans son ouvrage *L'homme spatial* (2007) à la question des constructions identitaires. Les deux exemples que nous avons choisi de retenir sont révélateurs du rôle occupé par la communication territoriale dans l'affirmation ou le renouvellement des identités : à l'international, l'Émirat de Dubaï qui, sur la base d'une organisation urbaine très peu enracinée et historicisée, met en œuvre et met en scène un développement territorial de manière à s'inventer et à se faire voir comme le carrefour du réseau mondial du commerce et du loisir de luxe. Plus près de chez nous, en France, le cas de la région Languedoc Roussillon est tout aussi intéressant. Son président⁴⁸ de 2004 à 2010, Georges Frêche, une fois élu à la tête de cette collectivité territoriale, a tenté de marquer le changement d'avec son prédécesseur par l'acte symbolique de rebaptiser le territoire régional du nom de Septimanie. Cette tentative de re-nomination est restée lettre morte, étant donné la forte opposition des populations locales enclines à défendre l'identité catalane à laquelle le nom de Septimanie leur semblait nuire. Pour ces populations, le nom de Languedoc-Roussillon est plus représentatif de la double identité de ce territoire partagé entre identité catalane et identité occitane. Pour ce géographe, qui travaille depuis longtemps sur la question du rôle des récits du politique dans la construction de représentations territoriales, l'identité qui doit être signifiante pour le collectif est envisagée comme

⁴⁸ Depuis le décès de Georges Frêche en octobre 2010, la présidence de la région Languedoc Roussillon est assurée par Christian Bourquin.

« un ensemble de représentations et de *mythologies urbaines* qui circulent et s'échangent entre tous les acteurs de la scène citadine et qui constituent une fraction importante de la réalité vécue qu'une ville possède pour ceux qui la dirigent, la construisent, l'habitent » (Lussault, 2001 : 11).

2.4.2. Construction identitaire du territoire : avoir du sens pour ceux à qui elle est destinée

Cette question de la construction identitaire des territoires locaux a pour fonction de susciter une adhésion à ce territoire et par là même un sentiment d'appartenance collective. Se sentir « en être », c'est là tout l'enjeu de ce questionnement de l'appartenance et de l'appropriation. C'est pour cette raison que l'identité territoriale doit avoir du sens pour les individus à qui elle est adressée, puisque le but est qu'ils la saisissent comme constitutif de leur identité individuelle. Si les récits identitaires ne « parlent » pas aux habitants, s'ils ne représentent rien pour le groupe, alors ils seront rejetés par ces derniers, ou bien alors ils s'en trouvent détournés du projet initial. L'étude des townships sous le régime de l'Apartheid en Afrique du Sud par Philippe Gervais-Lambony (2004) montre très précisément le caractère exemplaire de ces quartiers réservés aux populations « non-blanches » pour la compréhension à l'échelle locale d'un processus de construction imposée d'une identité territoriale.

La forme urbaine de ces espaces de la ségrégation raciale a été pensée dès l'origine comme un espace de la non-identité où l'anonymat du lieu est le principe d'une organisation spatiale. Pour les urbanistes de l'apartheid, les modalités de structuration de l'espace des townships doivent agir de manière à « empêcher ses habitants de s'y identifier, ne leur laissant d'autre choix que de se rattacher à leur identité rurale ethnique » (Lambony, 2004 : 474). Au sein de ces quartiers, tout est mis en œuvre pour que les populations ne s'attachent pas à leur lieu d'habitation : le droit à la propriété leur est interdit de même qu'aucune activité économique n'est autorisée au sein de ces lieux de vie. Ce projet urbanistique est en cohérence avec l'idéologie de l'apartheid qui définit

les africains noirs comme des ruraux et une main-d'œuvre temporaire en ville. Cependant, face à cette stratégie⁴⁹ d'organisation de l'espace urbain - au sens où l'entend Michel de Certeau -, les habitants des townships ont reconstruit une identité autre que celle planifiée par le pouvoir politique : ils ont défini une identité « par le bas », une « identité unique sowetane »⁵⁰ : « D'espace imposé, le township devint vite espace récupéré par les citoyens » (Lambony, 2004 : 476).

Ce qui s'est joué dans ces espaces de l'oppression des populations « non-blanches », c'est la capacité des habitants à réinventer un espace en se l'appropriant, afin d'en revendiquer le contrôle et d'en redéfinir une identité. Philippe Gervais-Lambony parle d'ailleurs « d'identité de résistance » pour qualifier la construction identitaire opérée par les habitants du township, en réaction au projet politique de l'apartheid. Ces pratiques mises en œuvre par ces populations relèvent de ce que Michel de Certeau qualifie de « tactiques ». Tandis que la stratégie intervient d'en haut et se définit selon sa préoccupation principale qui est de capitaliser des acquis pour en faire des profits, la tactique est du côté de la pratique. Elle relève de cet « art de faire » qui s'invente des espaces de liberté au sein même d'un système fermé et oppressif. La stratégie qui s'inscrit du côté des discours correspond aux modalités d'agir propre aux décideurs. Cette tension qui peut émerger de la mise en présence de cette dichotomie entre stratégie et tactiques est déterminante dans la compréhension des processus de construction d'une identité territoriale.

⁴⁹ La stratégie selon Michel de Certeau correspond aux modalités d'agir propre aux décideurs qui s'inscrit d'ailleurs du côté des discours. L'exemple des townships incarne tout à fait ce rapport dialectique décrit par Michel de Certeau dans *Les arts de faire*. Philippe Gervais-Lambony parle d'ailleurs « d'identité de résistance » pour qualifier la construction identitaire opérée par les habitants du townships, en réaction au projet politique de l'apartheid.

⁵⁰ Ce renversement du processus de construction identitaire ou plutôt l'appropriation et la revendication d'une identité propre aux habitants de ces quartiers s'est en particulier manifesté par les émeutes de Soweto en 1976. Ce mouvement de contestation contre l'imposition de l'afrikaans comme langue principale d'enseignement pour les noirs s'est transformé, après l'intervention policière meurtrière, en une protestation contre toutes les formes de représentations de l'État (école, bus, etc.) dans Soweto.

2.4.3. Logiques sérieées de l'identité locale

Jean-Claude Chamboredon, Jean-Philippe Mathy, Anne Méjean et Florence Weber (1985), dans un article *L'appartenance territoriale comme principe de classement et d'identification*, insistent sur le caractère fondamental de la prise en compte des logiques sérieées de l'identité locale lorsque se pose la problématique de la construction et de la variation de l'identité locale de référence.

Le constat à partir duquel s'appuient les auteurs pour élaborer leur réflexion est un affaiblissement des références identificatrices professionnelles au profit des références identificatrices locales. Ils tentent de comprendre les raisons de ce phénomène, sur la base de trois études réunies dans un même texte pour l'occasion de cet article : la première de ces études porte sur les formes de recrutement de la main-d'œuvre d'une entreprise industrielle (Florence Weber), la deuxième porte sur l'acculturation d'immigrants basques aux  tats-Unis (Jean-Philippe Mathy), et la dernière concerne la formation de l'image d'un territoire régional et de sa population, à partir de l'étude de récits de voyage et de guides touristiques (Jean-Claude Chamboredon et Anne Méjean).

  partir de ces travaux, les auteurs concluent à plusieurs facteurs qui expliquent la montée de ces références identificatrices locales. Ils distinguent à la fois des facteurs négatifs (redécouverte de la localité dans la recherche, régionalisation des sciences sociales, réformes de la décentralisation, crise économique et mobilisation locale, chômage, déclassement de l'emploi, transformation du rapport au métier et   la carrière, etc.), et des facteurs positifs (transformation du rapport à la migration, apparition d'une nouvelle couche d'intellectuels locaux, etc.). Les sociologues en arrivent à approcher la notion d'identité locale, non pas comme un donné, mais plutôt comme un construit historique ce qui explique l'importance qui est accordée dans le texte à l'étude de la constitution des représentations, de l'élaboration et de la diffusion des stéréotypes et de la construction de la « mémoire historique locale ».

Les logiques à l'œuvre dans cette problématique identitaire sont bien distinctes d'après les auteurs : il y a, d'une part, une logique de *représentation* qui correspond aux formes selon lesquelles se perçoit et se pense le caractère local soit la « construction et le contenu de l'image de référence, nature et action des agents qui contribuent à l'entretenir et le diffuser » (Chamboredon, Mathy, Méjean, Weber, 1985 :

63). D'autre part, il existe une deuxième logique qui est celle de l'étude des *appartenances* et des *participations* et qui est présentée par l'auteur comme « l'étude de la sociabilité, des modes d'insertion, de la variation des aires des différentes pratiques » (Chamboredon, Mathy, Méjean, Weber 1985 : 64).

Tandis que dans la première logique, on se situe dans une approche qui privilégie la question de la *représentation* et de l'*identification*, c'est-à-dire de la production sociale de discours (comme les récits de voyage et les guides touristiques), et dans la deuxième, c'est plutôt du côté des pratiques sociales des habitants et des usagers que la focale est centrée, c'est-à-dire du point de vue de la logique des individus dans leur rapport à un groupe ou à un territoire. La distinction faite par les auteurs et que nous pensons opératoire pour notre travail peut se résumer par une posture qui décrit des actions qui ont une fonction d'homogénéisation des groupes et des territoires (logique de représentation et d'identification) et, par une autre qui décrit la socialisation des groupes sociaux (logique de l'appartenance)⁵¹.

2.4.4. Identité comme tension dans un système de représentation politique polycentriste

Après ce détour par différents cas de mise en scène de l'identité locale, revenons à notre définition de Guy Di Méo (2007) de l'identité citée plus haut. L'identité entendue comme tension permanente est tout à fait appropriée pour comprendre le processus de production identitaire d'un espace intercommunal. Car, pour ce type de territoire, l'espace de la représentation du politique est tiraillé par une double affirmation identitaire : celle de l'intercommunalité qui doit affirmer son positionnement afin de se faire connaître et reconnaître, et celle des communes qui, en tant que membre de cette coopération, refusent de se voir disparaître dans un ensemble plus vaste. Autrement dit, les récits identitaires

⁵¹Voir, à ce sujet, l'éclairant article de Martina Avanza et de Gilles Laferté qui s'intitule « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance » publié dans la revue *Genèses* 4/2005 (n° 61), p. 134-152.

ont une double fonction : édifier le commun des espaces en présence, mais aussi spécifier le caractère propre de chacun des partenaires de la coopération (Fourny, 2009).

Cette idée est clairement énoncée dans le journal intercommunal d'Ouest Provence où de l'annonce de la création de l'intercommunalité nouvelle, du fait de l'ouverture du périmètre historique à trois nouvelles communes, s'ensuit l'idée que cette reconfiguration territoriale se fera dans le respect des identités communales :

« L'originalité et la dynamique de ce territoire composite ont contribué au rapprochement des communes dans le respect de leur identité. Certaines défendent leur caractère provençal tandis que d'autres revendiquent leur position industrielle »⁵²

La relation de pouvoir existe donc entre les échelons communal et supracommunal, mais aussi entre les communes-membres d'un même groupement. Et pour le cas des villes nouvelles, la relation de pouvoir se situe aussi entre l'État et les communes ce qui a tendance à accentuer un peu plus encore la tension liée au processus de production unitaire et identitaire de ces espaces composites.

Une des raisons qui explique cette tension entre les différents échelons territoriaux est la nature même du système de représentation français du politique. Bien souvent, ce dernier est qualifié de centriste se fondant sur une simple opposition entre Paris et la province. Pour Marc Abélès (1988), ce mode de segmentation territoriale ne peut pas se réduire uniquement à une relation bipolaire, alors qu'il est plus complexe que cela. Cet anthropologue du politique préfère parler de polycentrisme plutôt que de centrisme. Car, en France, malgré le nombre important de réformes visant à rationaliser un territoire national très fragmenté, le système de représentation du politique ne s'est jamais vraiment senti menacé, étant donné son ancrage dans les représentations et les pratiques :

« L'importante réforme mise en chantier en 1982 a eu plutôt pour effet de multiplier les centres en distribuant des compétences nouvelles à chaque niveau et en se refusant à privilégier l'un

⁵² Extrait du premier numéro d'Ouest Provence, p.2

d'eux renvoyant dos à dos départementalistes et régionalistes »
(Abélès, 1988 : 813-814)

Le refus de la part des communes de perdre toute forme de revendication identitaire est tout à fait significatif du morcellement territorial, qui n'a guère changé depuis la création des communes au lendemain de la Révolution Française. Pour justifier l'importance que revêt encore la plus petite division administrative française que représente la commune, les élus se réfèrent aux pratiques des habitants, pour qui cet échelon demeure la référence spatiale dont ils se sentent les plus proches et qui a donc du sens pour eux. De plus, les élus qui sont les représentants de l'unité politique de la collectivité doivent défendre leur légitimité et leur autorité en revendiquant leur caractère central, à partir du moment où ils se trouvent intégrés à un espace composite. Cette volonté d'affirmation de l'identité communale explique le refus des élus locaux face aux différents projets de loi – loi Marcellin de fusion de communes⁵³, loi Boscher⁵⁴ de coopération communale – qui ont été vécus comme une atteinte à leurs libertés et leur identité.

Tension entre l'État et le local dans le projet des villes nouvelles

Cette tension entre État et élus locaux est en question dans les premières versions du projet des villes nouvelles, les communes voyant dans ce projet d'urbanisation une perte de leur autonomie. En effet, la problématique initiale des villes nouvelles repose sur le refus des communes de se voir imposer par l'État toute forme de regroupement avec comme objectif à court terme d'ériger une nouvelle commune de plein droit (Quilès, 2005).

⁵³ La loi Marcellin de 1971 est considérée comme ayant été un échec au regard du faible nombre de fusions qui sont intervenues par rapport au nombre de communes en France. Aussi, une partie non négligeable de ces fusions ont été également annulées par la suite.

⁵⁴ La loi Boscher du 10 juillet 1970 introduit une nouvelle forme de coopération intercommunale, le syndicat communautaire d'aménagement. Cette loi a été très critiquée par les élus locaux des communes concernées par le projet de ville nouvelle pour plusieurs raisons : la perte d'un certain nombre de compétences, le poids excessif des techniciens des établissements publics d'aménagement par rapport aux élus, et les inégalités entre les habitants d'une même commune, c'est-à-dire entre ceux qui font partie du périmètre de la ville nouvelle et ceux qui n'en sont pas.

Les premières modalités de création des villes nouvelles ont eu pour ambition de réformer les institutions communales considérant que le morcellement communal du territoire français a été un frein à l'aménagement urbain. Le pouvoir gaulliste a été par ailleurs méfiant envers les élus locaux, ce qui explique que les hauts fonctionnaires⁵⁵ ont privilégié, en première intention, une conception assez peu démocratique de la réalisation de ces villes puisqu'il était question de former un ensemble urbain de manière autoritaire par détachement de parcelles du territoire communal (Borruey, 2006).

Mais le déroulement des opérations ne s'est pas passé comme prévu par l'État central, car à la suite de la consultation de l'Association des maires de France, le projet des villes nouvelles n'a pas été validé dans sa première mouture. Les membres de l'Association, sous la conduite de son vice-président Michel Boscher, ont fait une proposition de contre-projet de loi qui a tendu vers un « compromis fondateur », préconisant un contrôle du projet par l'État, et une implication des élus locaux dans la gestion de l'opération. Cette loi du 10 juillet 1970, dite loi Boscher, préserve donc l'échelon communal, même si elle lui retire un certain nombre de prérogatives⁵⁶. C'est la raison pour laquelle, malgré une réévaluation du projet initial, les résistances locales sont restées nombreuses à se manifester contre les villes nouvelles.

La loi Rocard qui réforme la loi Boscher a laissé le choix aux élus de l'époque de trancher entre la formule du syndicat d'agglomération nouvelle (SAN) et celle de communauté d'agglomération nouvelle (CAN). À l'unanimité, les élus locaux ont opté pour la formule du SAN dont le mode d'élection est indirect, alors que celle de la CAN présentait un caractère innovant au regard de son mode d'élection des élus communautaires, puisqu'elle instaurait le suffrage universel direct. Le maintien du principe d'élection au second degré, qui se caractérise par la non-participation directe de la population, a pour effet que le pouvoir intercommunal est pensé comme secondaire, voire accessoire, à l'action municipale. Les formules de syndicats d'agglomération ont été

⁵⁵ Paul Delouvrier, identifié comme le père des villes nouvelles n'imaginait pas au départ se retrouver confronter à une résistance locale étant donné que la vision incarnée dans ce projet des villes nouvelles était du plus grand intérêt général.

⁵⁶ Avec la loi Boscher, les communes conservent les trois compétences suivantes : le vote du budget, la police et la gestion des équipements qui ne figurent pas dans le périmètre de l'agglomération nouvelle.

préférées aux autres formes proposées par les élus locaux, tout simplement parce qu'elles permettent de maintenir la commune dans sa fonction de socle de légitimité. Autrement dit, les communes n'ont eu de cesse de défendre leur légitimité et d'assurer leur identité de ville face à une intercommunalité imposée par le pouvoir central.

Selon le schéma proposé par le projet des villes nouvelles, le pouvoir financier est détenu par le SAN tandis que la légitimité démocratique appartient aux communes. Pour ces raisons, on peut conclure à un déficit de démocratie qui a pour effet d'enrayer le processus de construction de l'identité des structures intercommunales (Girod, 2003) :

« Ainsi, il apparaît que seule la désignation des élus intercommunaux au suffrage universel direct peut modifier cette relation de subordination du pouvoir intercommunal aux autres pouvoirs locaux » (Le Saout, 2000 : 460).

À défaut d'être en mesure d'asseoir sa légitimité par une procédure électorale, sollicitant activement et formellement les citoyens, l'institution intercommunale recourt aux pratiques de communication pour exister, et être identifiée comme un espace politique et institutionnel légitime. En effet, le travail de production d'un monde commun à partir d'un territoire décrété est une opération complexe de construction symbolique qui est l'enjeu, la condition, mais aussi la résultante de la communication territoriale⁵⁷. Il appartient donc à la communication de constituer une image de territoire ou de la valoriser avec, comme finalité, de faire advenir ou de fortifier le sentiment d'appartenance à un territoire, malgré la tension inhérente au système de représentation politique spécifique à ces territoires composites. C'est précisément sur le rôle de la communication sur lequel nous voulons à présent insister, en revenant sur l'histoire du développement et de la professionnalisation de la communication territoriale, et sur l'effet de la décentralisation dans ce processus d'entrée des collectivités territoriales en communication.

⁵⁷ Nous paraphrasons Edmond-Marc Lipianski dans l'article « L'identité dans la communication » où l'auteur affirme que « l'identité n'est pas seulement la condition ou l'enjeu de la communication : elle en est aussi la résultante » (Lipiansky, 1993 : 34).

2.5. Communication des EPCI

Les années quatre-vingt-dix sont marquées, dans le champ de la communication territoriale, par l'extériorisation et l'objectivation des territoires de l'intercommunalité à travers une pluralité de pratiques de communication, telles que l'invention d'un nom et d'une signature, la création de logotype, le recours intensif à la cartographie pour figurer l'espace politico-administratif (Fourdin, Poinclou, 2000). C'est à partir de la loi du 6 février 1992⁵⁸, renforcée par celle du 12 juillet 1999⁵⁹ que s'est accéléré le phénomène de l'intercommunalité à fiscalité propre en France. Entre 1992 et 1999, le nombre des groupements de ce type a été multiplié par six. En se multipliant, les intercommunalités ont considérablement élargi le champ de leurs compétences, ce qui lui a permis d'occuper une place qui compte à présent dans le développement des territoires locaux. Au même titre que les collectivités locales, les établissements publics de coopération intercommunale entrent en jeu dans la quête du sentiment d'appartenance, et de la construction d'une identité territoriale.

Elles organisent ainsi leurs actions de communication afin d'exister sur le marché de la concurrence territoriale où la différenciation entre certaines entités administratives n'est pas toujours évidente. La montée en puissance des EPCI à l'échelle locale renforce un peu plus encore les rivalités entre les territoires qui, en trente ans, se sont démultipliés et sont de plus en plus imbriqués. C'est pour cette raison que la communication intercommunale est moins politisée que ne peut l'être celle des collectivités locales, étant fondée sur la recherche d'un consensus communautaire (Fourdin, Poinclou, 2004). Autrement dit, il faut rendre visible et lisible l'échelon intercommunal tout en évitant de faire de l'ombre aux identités communales. Car, au sein des espaces de la coopération intercommunale, il est question de produire une identité unifiée à partir d'un espace

⁵⁸ La loi du 6 février 1992 est la loi n° 92-125 relative à l'administration territoriale de la République (dite "loi ATR" ou "loi Joxe"). Elle crée des "communautés de communes", destinées aux zones rurales, et des "communautés de villes", destinées aux zones urbaines.

⁵⁹ La loi du 12 juillet 1999 est la loi [n° 99-586 relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale](#) (dite "loi Chevènement"). Elle réforme assez profondément les modalités d'organisation de l'intercommunalité, en supprimant certaines formes d'établissements intercommunaux (districts, communautés de ville et, à terme, syndicats d'agglomération nouvelle), en améliorant le fonctionnement d'autres et en créant de nouvelles ("communautés d'agglomération").

composite et discontinu. C'est là tout l'enjeu des politiques de la communication territoriale : recomposer des territoires complexes et instables.

2.5.1. Communication et fabrique d'une communauté de territoires

Dans cette configuration territoriale renouvelée où éclatent les frontières et se fragmentent les identités, les outils de communication et d'information occupent une place de taille dans l'action publique locale et exigent des compétences équivalentes à celles des entreprises. Dans l'ouvrage *Les territoires de la communication*, Isabelle Pailliar (1993) montre que les découpages administratifs qui se sont justement multipliés à partir des années soixante-dix, et la transformation du rapport à l'État que ce phénomène a engendré, ont eu un effet certain sur les politiques de communication :

« Ainsi la revendication identitaire semble-t-elle au cœur des préoccupations des services information-communication des municipalités et des autres échelons territoriaux » (Pailliar, 1993 : 89).

Avec la multiplication des niveaux territoriaux, la préoccupation des services de communication est de donner les moyens aux institutions de se faire un nom, et une place dans cet espace concurrentiel, le rôle de la communication publique territoriale consistant ainsi à « agir au niveau des représentations sociales » (Miège, 1996: 129). Bernard Lamizet ne dit pas autre chose quand, dans *Les lieux de la communication*, il précise que « dès lors que l'espace se pense en termes de communication, il peut se penser en termes de représentation » (Lamizet, 1992 : 257). De la même manière, Isabelle Pailliar définit comme l'un des deux objectifs des politiques de communication celui qui consiste à « contribuer à la formation et à l'imposition de représentations » (Pailliar, 2006 : 43).

Avant de s'atteler à traiter de la question des représentations sociales, il semble important de prendre le temps d'exposer les conditions dans lesquelles la communication territoriale a pris de l'ampleur au sein des territoires, dans le sens où elle est appréhendée comme un moyen de « recréer une conscience de l'unité urbaine, un sentiment d'appartenance générale, de communauté » (Lussault, 1993 : 21).

2.5.2. De la décentralisation au développement de l'information locale : l'entrée en communication des collectivités territoriales.

Le mouvement de revalorisation du local qui a marqué les années soixante-dix, et qui s'est ensuite renforcée avec les différentes lois de réformes des collectivités territoriales, a permis de modifier les rapports entre élus locaux et responsables des services décentralisés de l'administration, mais aussi entre gouvernants et gouvernés au sein du territoire local. Cette profonde mutation que connaît le système de représentation locale, à la fois impulsée par les acteurs locaux, mais aussi par l'État, et qui se manifeste par le développement des associations et la montée du pouvoir local, se présente « comme la transformation d'un modèle de médiation » (Pailliar, 1993 : 40). Cependant, même si la loi de 82 est énoncée par ses promoteurs comme « une rupture dans le cours séculaire de la centralisation »⁶⁰, elle vient entériner et légitimer une évolution déjà en cours depuis quelques années dans les pratiques politiques et administratives.

Le cas de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre en est une illustration, car, dès les années soixante-dix, les élus locaux s'opposent à l'État lorsque celui-ci tente de leur imposer de manière autoritaire et verticale le projet d'urbanisation d'envergure pour accompagner le développement de la zone industrialo-portuaire de Fos. Déjà, à cette époque, les relations entre l'État et les territoires locaux commencent à se transformer vers une plus grande prise en compte des spécificités de ces territoires. Pour le dire autrement, le pouvoir local existait bien avant la décentralisation qui l'a renforcé et qui a instauré de nouvelles hiérarchies.

Avec la décentralisation, l'acquisition par les élus locaux de compétences supplémentaires a légitimé l'ouverture du dialogue entre les différents partenaires de l'action publique. Elle a aussi favorisé la contestation du modèle de fonctionnement du système notabiliaire⁶¹ qui se caractérise par sa rigidité et son opacité⁶², et dans lequel les

⁶⁰ Extrait de l'allocation au Congrès de l'Association des maires de France qui s'est tenue à Paris en octobre 1982, citée par Albert Mabileau (Mabileau, 1997).

⁶¹ Nous reproduisons la définition que donne Isabelle Pailliar du notable dans son ouvrage *Territoires de la communication* et qui est elle-même extraite des travaux de Pierre Grémion qui portent sur la relation entre

professionnels de la communication commencent à occuper une place non négligeable (Pailliar, 1993 ; Cardy, 1997). Elle influe enfin fortement sur les politiques d'information municipale, car il s'agit désormais de mettre en œuvre une politique de rationalisation de la vie municipale qui passe par la mise en avant du rôle de l'information, de la publication des décisions, et de la volonté de rendre visibles les enjeux. Le développement de l'information municipale se trouve étroitement lié au processus d'autonomisation du local.

Avec la décentralisation, on est donc passé d'un modèle décisionnel unilatéral et secret à un modèle qui se veut privilégier la transparence et la rationalité politique. Suivant cette logique, les modalités de participation des citoyens aux prises de décisions commencent à être pensées dites et mises en actes – en tout cas d'un point de vue législatif (Mailliard, 2002 : 53). Autrement dit, la recherche d'un développement de la démocratie locale marque les stratégies de communication des communes pendant de nombreuses années (Miège, 1996). Selon cette logique, les politiques de communication des collectivités territoriales vont émerger afin d'occuper les espaces, de se représenter au sein de celui-ci, de produire une visibilité auprès des habitants et, enfin, se définir face à l'État et aux autres échelons.

De la même manière, les politiques de communication des institutions nationales vont aussi connaître une période de croissance afin de faciliter la compréhension des politiques menées par l'État et leur mise en œuvre, car, en se territorialisant, ces politiques publiques rencontrent les pratiques des individus et les stratégies des organisations (Pailliar, 2006).

le centre et la périphérie : « Entre les bureaucraties d'État et la population s'interpose une couche de représentants qui remplit une fonction décisive dans l'équilibre du système politico-administratif : les notables. Ce sont eux qui disposent de la représentativité légitime auprès de l'administration, une représentativité constamment légitimée par cette dernière dans la mesure où elle ne peut se passer des ressources sociales qu'ils monopolisent pour la mise en œuvre de ses politiques. Entre les bureaucraties d'État et les notables locaux s'établissent des rapports de complicité, d'évitement, de séduction conflictuelle orientés prioritairement vers la réalisation d'une intégration nationale autorisant le maximum de diversité locale. » (Grémion, Pierre, 1978 : p.21 cité par Pailliar, Isabelle, 1993 : 39)

⁶² Le pouvoir notabiliaire qui dominait avant la mutation de son système au début des années 80 se caractérisait par une légitimité reposant sur la capacité de négocier en secret et en circuit fermé avec l'administration de l'État central. Voir Pailliar, Isabelle, *Les territoires de la communication*, Grenoble, PUG, 1993.

2.5.3. Communication politique, communication publique, communication territoriale : des registres de communication imbriqués

Dans *La société conquise par la communication*, Bernard Miège (1996) consacre une partie de son ouvrage à la question de la communication locale qu'il définit comme la communication mise en œuvre par les collectivités territoriales (villes, départements, régions) (Miège, 1996). À cette définition, nous souhaiterions ajouter les établissements publics de coopérations intercommunales car, même si leur statut est différent de celui des collectivités territoriales (communes, régions et départements), ils comptent aujourd'hui comme un échelon essentiel de la gouvernance locale.

Avant d'en arriver à décrire précisément les raisons qui ont conduit les communes à considérer l'information et la communication comme des enjeux majeurs de leur développement, il précise en quoi la *communication locale* est bien différente de la *communication politique*, et de la *communication publique*. La communication politique se caractérise par le fait de valoriser, la plupart du temps en période d'élections, la politique d'un gouvernement ou d'un élu-candidat et de son parti. De son côté, la communication publique a pour fonction de faire savoir les actions d'une administration, de participer à sa modernisation, de même que de gérer les relations entre les administrations et les administrés.

Philippe Garraud (1990 : 9), dans son article « Discours des maires et construction locale du politique », dégage aussi plusieurs registres de discours qui correspondent chacun à un des trois types de communication identifiée par Bernard Miège : *le registre local* (spécificité spatiale et sociale du territoire, de son histoire, etc.) pour la communication locale, *le registre de l'action municipale* (actions d'aménagements en réponse aux aspirations des habitants) pour la communication publique, et *le registre politique* (lien entre action municipale et lutte entre les partis politiques) pour la communication politique.

Par souci de précision, ces auteurs ont pris le soin de distinguer strictement ces différentes notions. Mais la réalité est plus complexe puisque ces registres s'imbriquent les uns aux autres au sein d'un seul et même discours, participant à le rendre ambiguë, et à faire dire que la communication locale est « avant tout politique » (Fourdin, 1994).

Bernard Miège fait aussi remarquer que la communication politique est souvent confondue avec la communication publique, car les chevauchements entre ces deux formes de communication sont parfois inévitables.

Dans son ouvrage *Les territoires de la communication*, Isabelle Pailliar (1993) identifie également trois modèles de communication qui traversent la communication municipale, mais aussi plus largement celle des collectivités territoriales : la communication d'entreprise, la communication politique, et enfin la communication locale :

« Au premier, elle emprunte ses possibilités de création d'une identité ainsi que l'émergence d'un nouveau mode de gestion des services urbains locaux ; au second la valorisation du pouvoir local et surtout de la personnalité – le maire – qui le représente ; au troisième son rôle d'intégration et de construction de codes communs » (Pailliar, 1993 : 94).

Par rapport aux deux auteurs cités plus haut, Isabelle Pailliar insiste sur l'impact de la communication des organisations qui, groupée à la communication politique, contribue au développement de la communication des collectivités territoriales. Cette dernière se caractérise par une manière de faire qui ressemble par bien des traits avec celle d'un annonceur quelconque puisqu'il est question de location de panneaux commerciaux, d'achat d'espaces dans les périodiques gratuits, de réalisation d'un publi-reportage dans les journaux, et les magazines de la presse nationale, etc., mais aussi avec celle du marketing territorial puisqu'il s'agit de faire la promotion des produits et des services proposés par les collectivités (Pailliar, 1993 : 93).

2.6. Développement de la communication territoriale ou entrée en concurrence des collectivités territoriales⁶³

Avant les années soixante-dix la communication locale ou territoriale⁶⁴ concernait tout particulièrement les moyennes et grandes villes, et s'élaborait autour d'une organisation somme toute élémentaire, si on la compare avec les moyens mis en œuvre depuis. En cela, les années soixante correspondent aux prémices de la communication locale puisque le service communication se résumait, la plupart du temps, à la présence au sein de la commune d'un attaché de presse, chargé des contacts avec la presse quotidienne régionale, de la rédaction des interventions du maire, de la publication d'un bulletin municipal, doté d'un faible espace rédactionnel dont la réalisation était souvent sous-traitée à une entreprise spécialisée.

Dès le début des années soixante-dix, ce modèle de structuration des services de communication se transforme en s'étoffant et en se professionnalisant⁶⁵, au point d'« occuper symboliquement la place qui était auparavant réservée à l'aménagement urbain ou à l'action culturelle » (Miège, 1996 : 133). Les élections municipales de 1977, qui sont un tournant dans les politiques locales du fait de la victoire historique des partis de gauche (socialiste et communiste), ont dynamisé le développement des services de communication au sein des municipalités (Lussault, 1993). Les années quatre-vingt sont donc marquées par la généralisation de ce phénomène qui s'accompagne d'une diversification des technologies et de l'accroissement des moyens. Ce phénomène de généralisation de la communication des villes est étroitement lié aux transformations institutionnelles de la décentralisation. Plutôt que de se succéder, les différents

⁶³ Pour des raisons de simplification, nous entendons dans ce titre par collectivités territoriales autant les collectivités locales que les établissements publics de coopération intercommunale.

⁶⁴ Dans cette recherche, nous ne faisons aucune distinction entre la communication locale et la communication territoriale. Nous prenons acte néanmoins du glissement sémantique qui s'est opéré depuis une dizaine d'années et qui privilégie l'adjectif territorial au détriment du local.

⁶⁵ Voir à ce sujet l'article de Monique Fourdin, « La professionnalisation de la communication locale : un paradoxe ? » (Fourdin, 1994).

découpages institutionnels de l'espace s'accumulent et se superposent, ce qui a pour effet de créer des moyens d'identification concurrents et labiles ; à la multiplication des espaces se mêle la multiplication des repères qui permettent de les identifier (Chamboredon, Mathy, Méjean, Weber, 1985).

Les effets de la réforme se font effectivement très vite sentir puisque les élections municipales de 1983⁶⁶ voient, à nouveau, se développer fortement la communication territoriale, si bien que « la communication devient le nouveau démiurge de la vie locale » (Pailliar, 1992 : 93). Avec l'institutionnalisation et la professionnalisation de l'information municipale, celle-ci est envisagée comme une « instance d'explication de la politique municipale, elle apparaît comme une étape dans un long processus qui va d'un projet à la prise de décision » (Pailliar, 1993 : 40).

Le développement de l'impératif pour les collectivités de se faire connaître et reconnaître va annoncer le phénomène de la concurrence entre les collectivités et leur politique de communication (Fourdin, 1994 ; Miège, 1996). L'ouverture de l'Europe et le phénomène de l'internationalisation vont également encourager le déploiement d'une stratégie d'image, visant à imposer l'attractivité des espaces dont les pouvoirs publics ont la responsabilité. Ce marché de la concurrence territoriale est de deux ordres. D'un côté, elle concerne le degré d'organisation et de professionnalisation des politiques de communication des collectivités. Autrement dit, les institutions les moins à la pointe de la communication locale vont vouloir imiter celles qui sont à l'avant-garde ce qui a pour effet de généraliser ces pratiques communicationnelles. De l'autre, il s'agit de la concurrence en termes d'images, dans un contexte de lutte identitaire entre collectivités locales.

Chaque collectivité va alors mettre en œuvre des actions pour imposer sa marque, son identité face aux autres, dans un contexte où il devient nécessaire de pallier à la faible différenciation entre certaines entités administratives. Quelle qu'en soit l'échelle, la communication permet de construire la singularité de l'institution territoriale, de la

⁶⁶ Les élections qui ont lieu en 1983 sont municipales et voient un retour majoritaire de la droite à la tête des communes de France.

distinguer des autres « au sens fort du mot, en postulant qu'elle peut être repérée et reconnue à certains traits et signes distinctifs qui, d'emblée, du dedans comme du dehors, la particularisent. » (Lussault, 2001 : 9).

À cette communication territoriale du milieu des années quatre-vingt, qui mise sur la concurrence entre les territoires, c'est une communication d'un « nouveau genre » fondée sur l'animation, l'articulation, voire la recomposition des territoires, qui va marquer les années 1990-2000 (Pagès, 2001). Cet appel au développement de « nouveaux territoires » se caractérise par la communication et ses nouvelles technologies. L'idée est que les dispositifs d'innovation technologique ont une prédisposition à transformer de manière opératoire le territoire de même qu'à redistribuer les rôles entre État, collectivités et opérateurs (Pailliat, 1993).

2.6.1. Missions de la communication territoriale

En vingt ans, la communication territoriale s'est structurée de manière à occuper aujourd'hui un champ d'action élargi. Dominique Pagès (2001) dans *Les territoires sous influence* nous en décrit précisément les multiples missions affichées par l'institution émettrice n'en y dégageant pas moins de six dimensions différentes :

- La dimension civique : valorisation de l'institution ou de l'organisation de référence et de son fonctionnement,
- La dimension exécutive et participative : information sur les décisions prises et leur application,
- La dimension de service : redéfinition des relations de services de l'institution à la société civile locale dans un souci de proximité,
- La dimension relationnelle : redynamisation des liens entre les citoyens et leur espace public de vie,
- La dimension de communication interne : fédération des agents autour du territoire,
- La dimension institutionnelle et pédagogique : diffusion d'une image valorisante à forte valeur imaginaire ajoutée de la collectivité tout en

participant à la mise en œuvre des projets de développement territorial (Pagès, 2001 : 89-90).

Jean-François Tétu propose, dans l'article « L'espace public local et ses médiations », une définition de la communication des collectivités locales qui résume assez bien celle proposée par Dominique Pagès :

« La communication se trouve donc avoir trois objectifs, en fonction de ses destinataires : constituer l'image ou l'améliorer, action tournée vers l'extérieur ; affirmer et valoriser le sentiment d'appartenance des agents, action tournée vers le public interne à l'entreprise-collectivité ; stimuler le changement, enfin, action destinée aux personnels, aux habitants, et aussi à la « clientèle » externe. Le but de tout cela étant de fortifier le sentiment d'appartenance à un territoire. L'enjeu de cette communication peut être défini comme *l'articulation des marques du territoire et du discours sur le territoire* » (Tétu, 1995 : 295, nous soulignons).

2.6.2. Médias au service de la communication territoriale

À cette époque, ce sont les médias locaux (les bulletins, les journaux d'information municipale, la vidéogazette, etc.) qui vont accompagner et appuyer cette mutation du système de représentation locale en se présentant comme des modèles alternatifs⁶⁷ capables de réinventer une écriture du local (Pagès, 2001). Car l'information locale des collectivités s'est développée en opposition contre le monopole de la presse quotidienne régionale (Tétu, 1995). Les principales innovations vont d'ailleurs être menées dans le cadre de la mise en scène des nouvelles formes d'intervention de l'autorité locale.

Le journal municipal, en particulier, a fait l'objet d'un usage à des fins politiques, car il est devenu l'un des supports privilégiés des politiques de communication des collectivités territoriales. Cependant, ce support papier qui se diversifie (édition de journaux internes aux administrations, publication de guides, de dépliants) n'est pas le

⁶⁷ Ces médias locaux se présentent comme des alternatives à la télévision de masse mais aussi à la presse quotidienne régionale.

seul à participer de la construction symbolique du pouvoir local. À côté de ce support diffusé à grande échelle et de manière gratuite, d'autres moyens communicationnels se développent comme l'affichage, les panneaux d'information, les articles dans la presse quotidienne régionale (PQR) et les technologies de l'information et de la communication (l'audiovisuel, l'internet, etc.).

À l'occasion du développement des technologies de l'information et la communication, la communication s'affirme comme le moteur du changement au centre duquel se trouve le rêve de démocratie locale. Selon cette illusion démocratique, les technologies doivent permettre une participation plus active des administrés à l'aménagement de leur cadre de vie (Têtu, 1995). Ceci explique le succès que rencontrent, à cette époque, les journaux électroniques, les radios locales, et la télématique émergente auprès des collectivités territoriales.

L'exposition des différents arguments en faveur ou en défaveur (reterritorialisation versus déterritorialisation) du phénomène de la territorialisation dans le contexte de nos sociétés modernes, nous permet de préciser notre posture qui va dans le sens où nous appréhendons la question territoriale d'un point de vue de la complexité. Autrement dit, nous refusons la conception binaire qui oppose le local au global, la reterritorialisation à la déterritorialisation, car l'histoire du développement et de l'aménagement des territoires en France, les différents travaux des géographes et anthropologues en la matière, et la manière dont s'est développée et professionnalisée la communication territoriale témoignent de la transformation qui est aujourd'hui à l'œuvre, et qui relève d'un processus de multiplication et de recomposition des référents spatiaux. Et c'est justement parce que les espaces se diversifient en nombre et en forme, entrent en concurrence, se fragmentent, que la question identitaire se pose avec plus d'acuité, dans une situation où il est devenu de plus en plus difficile de se définir à partir d'une identité unique et fixe. C'est pourquoi, le recours à la notion d'identité narrative de Paul Ricoeur en tant qu'elle présente une « instabilité principielle » (Ricoeur, 1991 [1985] : 441), nous semble tout à fait pertinente pour analyser la question de la poïétique territoriale puisqu'elle est le produit d'actualisations permanentes, d'un récit antérieur à un récit ultérieur.

Suite à ce travail de passage en revue et de questionnement des différentes postures scientifiques qui ont pris pour objet le territoire et l'identité, nous allons à présent faire un détour par l'approche méthodologique qui nous a permis de construire notre objet de recherche, pour poursuivre, ensuite, sur la description du cas d'Ouest Provence à partir duquel nous nous appuyons pour analyser le processus de la territorialisation culturelle.

DEUXIEME PARTIE :

APPROCHE COMMUNICATIONNELLE DU PROCESSUS D'ENCHANTEMENT DU TERRITOIRE D'OUEST PROVENCE

Cette deuxième partie ouvre le mémoire sur une nouvelle phase, où il va être à présent question, non seulement d'un travail sur la littérature scientifique, mais aussi de l'entrée dans l'opération de description, de production et d'interprétation des données de la recherche. Le chapitre trois, qui inaugure cette partie, pose les bases de la méthodologie que nous avons tenté de construire, de bricoler, pour qu'elle s'adapte au mieux à notre objet de recherche, que nous avons défini dans la continuité de Joëlle Le Marec comme un *composite*. Selon une problématique représentationnelle et interprétative, nous nous sommes intéressée et nous avons constitué un corpus hétérogène à partir d'un certain nombre de pratiques langagières (toponymes, logotypes, discours d'inauguration, programmes de saisons etc.), dont la pluralité des régimes sémiotiques nous amène à combiner un regard sémiotique à un regard ethnographique. Après la description et la justification de l'ensemble des discours (circulants et provoqués) composants notre corpus, nous avons pensé pertinent d'explicitier, d'une part, le choix de l'étude d'un cas plutôt que d'une étude comparative, et d'autre part, la démarche que Florence Wéber nomme « autoanalyse », c'est-à-dire une analyse réflexive du rôle du chercheur sur son terrain d'enquête comme moyen d'objectivation de la pratique de l'ethnographe.

Le chapitre suivant, est le lieu de la description détaillée de notre cas, le territoire politico-administratif Ouest Provence. Celui-ci est approché d'un point de vue socio-historique, de manière à comprendre les raisons qui poussent les entrepreneurs identitaires à vouloir produire les conditions de l'enchantement. En effet, on a affaire avec Ouest Provence à un territoire dont l'imaginaire est à l'exact opposé de la bonne image de la Provence : un territoire dont le paysage est rythmé par les eaux saumâtres de l'étang de Berre, les cheminées industrielles, les bacs de stockage des hydrocarbures, les zones d'activités commerciales, le réseau autoroutier, etc.

Le cinquième et dernier chapitre de cette partie interroge l'opération de représentation et de symbolisation d'un territoire. Autrement dit, outre la définition des notions de représentation, de symbole, et de légitimité, nous avons tenté de comprendre les modalités de fonctionnement de cette opération qui permet de glisser d'une figure ancienne à une figure nouvelle afin de réinventer les formes de la légitimation du système de représentation du politique à l'échelle intercommunale. C'est le rôle de la narration dans cette opération que nous avons, plus particulièrement, mis en lumière.

Chapitre 3.

Approche ethno-sémiotique du cas Ouest Provence : un regard réflexif sur la méthodologie de la recherche

3.1. Opération de construction de l'objet de recherche

Nous souhaitons aborder la question du terrain, la manière dont nous l'avons appréhendé, analysé, à partir duquel des sources (écrites et orales) ont été recueillies, un corpus a été constitué, des données ont été interprétées mais aussi sur les relations nouées avec lui par le chercheur tout au long des différentes étapes qui ont balisé le travail doctoral. Ce travail réflexif sur nos manières de faire de la recherche semble être une étape qu'il nous faut exposer, à partir du moment où nous pensons qu'une démarche scientifique est avant tout une démarche qui s'explique.

Ce questionnement nous semble, en effet, essentiel, car nous considérons que les résultats et les interprétations, mis en mots dans ce mémoire de thèse, ne valent que dans les conditions très spécifiques de ce qui constitue *notre* recherche : « Chaque rapport au terrain, chaque méthodologie mise en place va construire une réalité [...] » (Da Lage, Vandiedonck, 2005 : 3). Pour paraphraser Joëlle Le Marec (2002), nous allons entamer ce chapitre par l'exposition de la relation de communication que nous avons tissée avec *notre* terrain. Pour cela, nous allons préciser ce que nous appelons « terrain », et décrire de manière détaillée ses différentes constituantes à savoir le corpus et la méthodologie adoptée pour l'analyser.

3.1.1. Terrain(s)

La question du terrain est aussi une question épistémologique qui traverse un bon nombre de travaux en Sciences de l'information et de la communication, comme en témoigne le numéro 25 de la revue *Études de communication* consacré à cette thématique comme en témoigne le titre « Questions de terrains »⁶⁸. Dans l'introduction de ce numéro, Émilie Da Lage et David Vandiedonck (2002) précisent combien les SIC accordent de l'attention à cette entreprise réflexive qui puise pour l'occasion ses outils

⁶⁸ Da Lage, Émilie, Vandiedonck, David (sous la dir.), « Questions de terrain », in *Études de communication*, n°25, 2002.

dans une discipline voisine, l'ethnologie, en tentant de s'approprier la problématique du rapport au terrain pour la faire sienne.

La question centrale s'est d'ailleurs depuis réactualisée : l'enjeu scientifique n'est plus tant celui de l'articulation de l'empirique, et du théorique, mais se situe plutôt dans les modalités de restitutions de l'expérience du terrain dans l'écrit du chercheur dans le but de produire un savoir de nature scientifique (Da Lage, Vandiedonck, 2002). Aujourd'hui, dans les SIC, on considère que l'opération de conceptualisation, d'abstraction, ne s'oppose pas à l'opération empirique, et que le terrain est justement le lieu où les deux opèrent en s'entrecroisant. La notion de terrain est effectivement une notion plus complexe qu'elle ne pourrait le laisser croire de prime abord. Dans cette optique, le terrain peut difficilement se réduire au seul lieu concret de l'étude.

« Faire un terrain » (Quinton, 2005), c'est non seulement se déplacer sur un lieu, observer ce qu'il s'y passe et s'immerger dans cet espace de la recherche, mais c'est aussi une « construction d'un territoire d'investigation » (Dérèze, 1997 : 126). Dire que le terrain est construit, c'est affirmer que le chercheur, dans le cadre de sa recherche, est en situation de prendre une série de décisions au regard de sa problématique de recherche (Charaudeau, Maingueneau, 2002). Il va pour cela choisir des lieux, des acteurs, des sources, il va en tirer des interrogations singulières, une méthodologie, il va ainsi définir les frontières de ce qui appartient au terrain et de ce qui lui est étranger. Il va donc participer de manière directe à la construction de la recherche. C'est dans une logique analogue que Philippe Quinton définit le terrain comme « une construction formelle propre à un chercheur » (Quinton, 2002 : 3) :

« Un terrain serait ainsi un ensemble d'états et de processus prélevés dans des espaces matériels ou symboliques ; rassemblés dans une dynamique signifiante par un acteur-chercheur, ce qui ne se limite pas à examiner des lieux, des personnes ou des objets physiques » (Quinton, 2005 : 3).

Joëlle Le Marec (2002b) envisage, elle aussi, les terrains de la recherche moins comme des sources que comme des processus qui se fabriquent dans les diverses relations de communication engagées. Dans son approche communicationnelle du terrain, il nous semble tout à fait intéressant de reprendre sa définition complexe et dynamique du terrain :

- Le terrain est d'abord un *lieu*, un lieu qui a une pertinence sociale comme lieu de pratiques (espace borné par des pratiques sociales).
- Le terrain est aussi un *lieu reconfiguré* par la recherche scientifique. Les pratiques de la recherche produisent un découpage arbitraire entre ce qui relève du terrain, et ce qui en est extérieur. Le terrain se trouve borné par le processus de la recherche, le rapprochant de l'espace du laboratoire (espace borné par les pratiques de recherche). Ce terrain se trouve découpé par l'opération d'organisation de la collecte.
- Enfin le terrain est un *espace imaginaire pour la conceptualisation des composites* c'est-à-dire des « configurations dynamiques, hétérogènes, mais qui constituent des unités de savoir » (Le Marec, 2002 : 14). Ces composites sont des formations à la fois matérielles et discursives. Le rôle du chercheur va alors consister, par le regard qu'il va porter sur son terrain, à structurer cette complexité pour donner du sens aux composites. Cette conception du terrain est plurielle : il est complexe et changeant en fonction de la posture du chercheur, il est donc tout à la fois une *trace* qui rend compte de la complexité du monde et un *processus* qui le construit. Il est l'espace de la mise en relation du projet scientifique du chercheur et son interprétation. Joëlle le Marec définit ce terrain comme « ensemble de situations de recherche dans lesquelles on se trouve au contact d'objets, de dispositifs, d'acteurs » (Babou, Le Marec, 2008 : 121).

Au vu de ces définitions complexes et dynamiques du terrain, nous allons essayer de préciser notre propre terrain de recherche. Tout d'abord, si l'on prend le terrain comme lieu borné par les pratiques sociales, on peut l'associer au territoire politico-administratif d'Ouest Provence. C'est donc dans les limites géographiques de ce territoire que nous avons mené notre recherche. Selon cette première acception, le territoire intercommunal d'Ouest Provence est le lieu concret de l'étude qui se compose de plusieurs unités d'observation (conseil d'administration de la régie, présentations de saison, etc.). L'échelle du territoire intercommunale se situe à un niveau « macro ». Par contre, l'échelle d'appréhension des pratiques des publics ou des acteurs politiques et

institutionnels est « micro ». Sur ce terrain, nous y avons mené des entretiens, prospecté des ressources documentaires, fait des observations et pris des notes.

Mais une fois cette opération de recueil de paroles (écrites ou orales) réalisée, notre rôle a consisté à faire un tri, un découpage dans ce matériel linguistique pour définir les éléments que nous souhaitions conserver, et ceux que nous considérions comme ayant un intérêt moindre au regard de la problématique et des hypothèses de la recherche. On en arrive à la deuxième définition du terrain comme étant structuré par la posture du chercheur. Si l'on suit cette logique, le terrain correspond alors au corpus constitué. Terrain et corpus en viennent à se confondre. Malgré la partition méthodologique et disciplinaire qui différencie, voire oppose l'expérience de terrain (entretiens et observations relevant de l'ethnographie) au travail sur corpus (analyse de discours et d'images relevant de l'analyse textuelle et de la sémiotique), à l'instar de Joëlle Le Marec, nous pensons que la démarche ethnographique autant que la démarche sémiotique que nous croisons dans cette recherche sont producteurs l'un comme l'autre d'un corpus et d'un terrain :

« Nous avons évité la partition des tâches spontanées qui attribuait à la sémiotique le travail sur corpus, alors que l'ethnographie des usages se verrait confinée au "terrain", à savoir aux entretiens et aux observations : d'une part la constitution du corpus relève entièrement du terrain et elle est déterminée par la conduite des entretiens (collecte d'objets, photographies, etc.), et d'autre part les entretiens transcrits deviennent un corpus textuel. » (Le Marec, 2002 : 187).

Nous allons justement approfondir la question du corpus dans la partie qui suit.

3.2. Corpus : objet sériel et heuristique

Le corpus est donc un objet construit par le chercheur – à l'image du terrain – qui se trouve en situation d'avoir à privilégier certains objets et d'en mettre d'autres de côté. Pour éviter, néanmoins, quelques confusions entre les deux notions de terrain et de corpus qui sont, dans ce contexte très précis, dans une grande proximité sémantique, il nous faut préciser les caractéristiques de l'objet *corpus* puisque la question de la constitution du corpus est un élément déterminant de la recherche. *Le dictionnaire d'analyse de discours* dit à ce sujet que l'importance du corpus est liée au fait qu'il est un ensemble clos et partiel de données à partir duquel un phénomène plus vaste que l'échantillon peut-être analysé (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 148).

Patrick Charaudeau (2009) commence son article « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique », en mettant l'accent sur le fait qu'il n'y a pas de définition consensuelle du corpus qui ferait autorité dans le sens où il serait possible de se référer à chaque fois que l'on est en situation d'avoir à justifier un corpus, il n'en reste pas moins qu'il y a malgré tout consentement sur deux dimensions essentielles du corpus : sa *composition sérielle* et sa *nature heuristique* (Mayaffre, 2002). La perspective sérielle du corpus est liée à l'opération de collection, de rassemblement de données que demande la constitution de ce dernier. En tant qu'il est une composition dans le sens d'addition, le corpus pose la question de la méthode à partir de laquelle il va être traité (approche quantitative, approche qualitative). Quant à la deuxième dimension d'un corpus, puisque ce n'est pas un « donné disciplinaire » mais un objet heuristique, c'est l'intention du chercheur qui lui donne sens :

« C'est une construction arbitraire, une composition relative qui n'a de sens, de valeur et de pertinence qu'au regard des questions qu'on va lui poser, des réponses que l'on cherche, des résultats que l'on va trouver » (Mayaffre, 2002 : 3).

Patrick Charaudeau va dans le même sens lorsqu'il dit que la construction d'un corpus en analyse de discours dépend d'un positionnement théorique lié à un objectif

d'analyse, c'est-à-dire à une *problématique*⁶⁹ (Charaudeau, 2009). On a compris que le corpus se constitue à partir des hypothèses qui, elles-mêmes, découlent de la problématique de la recherche ; le corpus est un objet heuristique, car c'est grâce au travail de traitement de cette sélection de textes que sont extraits les résultats de la recherche : « Le corpus commande la méthode et la méthode ordonne le corpus » (Mayaffre, 2002 : 4).

Cette précision faite au sujet du sens du mot corpus et de son statut dans le processus scientifique en sciences humaines et sociales, il est temps pour nous de présenter à cet endroit notre problématique ainsi que notre corpus, et enfin la méthodologie utilisée pour le traiter.

3.2.1. Problématique, corpus, méthodologie

La question qui est au centre de ce travail est celle de la tension qui existe entre des conditions de production et d'organisation d'une *image identifiante* d'un territoire intercommunal particulier, Ouest Provence, et la nature des transformations que cette opération est en mesure d'engendrer sur le rapport des publics à leur territoire de pratiques. Notre questionnement se situe dans la prise en compte de la pluralité des voix qui façonnent le territoire, c'est-à-dire la compréhension de la relation entre deux pôles : celui de la représentation/identification, et celui de la socialisation/appartenance, au moment même où se joue une re-définition symbolique du territoire. Le premier de ces pôles est représenté par les acteurs politiques qui produisent des discours, et qui sont qualifiés d'entrepreneurs identitaires, dans le sens où les discours officiels se présentent comme produisant et instituant des normes, des valeurs ; le deuxième est représenté par

⁶⁹ Dans son article « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirais quelle est ta problématique », Patrick Charaudeau définit ce qu'il entend par problématique : « une problématique (emploi substantif) est un ensemble cohérent de propositions hypothétiques (ou de postulats) qui, à l'intérieur d'un champ d'étude, déterminent à la fois un objet, un point de vue d'analyse et un questionnement par opposition à d'autres questionnements possibles. On ne confondra donc pas *problématique* et *théorie* qui se différencient en ce que cette dernière à un corps de concepts et de catégories plus ou moins modélisé s'accompagnant d'un cadre méthodologique. » (Charaudeau, 2009 : 48).

un groupe social particulier que forment les publics des théâtres de la régie culturelle Scènes & Cinés, à qui sont destinés les discours des acteurs.

On peut reformuler notre problématique en empruntant à la sémantique ricoeurienne, en disant que notre interrogation se porte moins sur l'objet-discours (le territoire) que sur le parcours de médiation qui articule la *configuration* (mise en intrigue du récit) du récit à sa *refiguration* (interprétation et conséquences de ces récits) chez les publics du spectacle vivant. Ce parcours ou ce phénomène est bien notre *objet de recherche* si l'on en croit la définition que nous en donne Jean Davallon : « L'objet de recherche est le phénomène, ou le fait, tel que le chercheur le construit pour pouvoir l'étudier. [...] On pourrait éclairer la différence entre ces deux objets [objet de la recherche et objet scientifique] en disant que l'objet de recherche est "problématisé" » (Davallon, 2004 : 32).

Si l'on se réfère à la classification élaborée par Patrick Charaudeau, notre problématique se classe dans la catégorie dite *représentationnelle et interprétative* (Charaudeau, 2009 : 51). L'objectif poursuivi vise à repérer les représentations véhiculées dans les discours des acteurs (entrepreneurs identitaires et usagers du territoire), et les logiques qui les sous-tendent. Nous allons pour cela décrire la façon dont les différents discours sur le territoire circulent, se répètent, se mettent en scène et entrent en tension.

Au regard de notre problématique, notre approche est résolument interdisciplinaire, ce qui inscrit ce travail un peu plus encore en sciences de l'information et de la communication dont le projet interdisciplinaire est justement fondateur de cette discipline⁷⁰. Nous gardons en tête, comme principe de recherche, l'enquête exemplaire d'Edgar Morin menée à Plodémet (1976) où le sociologue revendique une posture qui ne respecte pas les frontières disciplinaires. Pour l'auteur, la sociologie du présent dont l'objectif est de se centrer sur le changement, et le devenir

⁷⁰ Voir à ce sujet les deux articles suivants qui portent sur l'évolution de la discipline de sciences de l'information et de la communication : Lits, Marc, « Cinquante années de recherche en communication », In Recherches en communication, n°11, 1999, p.10-19 et Miège, Bernard, « Les apports à la recherche des sciences de l'information et de la communication », In Réseaux, 2000, vol.18, n°100, p.547-568

chevauche les frontières des disciplines afin de s'adapter en premier lieu au phénomène étudié :

« En termes généraux, la sociologie du présent s'efforce de rendre compte d'un phénomène. Elle s'efforce de le faire émerger par tous les moyens adéquats possibles, d'en découvrir les articulations internes et externes, et finalement, d'énoncer un discours intelligible qui, au lieu de dissoudre et de noyer le singulier concret, puisse le révéler » (Morin, 1967 : 15).

Notre objectif est de tendre vers cette même logique d'adaptabilité au processus étudié : l'opération de fabrique symbolique d'un territoire intercommunal, et son impact social et symbolique, au moment même où Ouest Provence est en cours de requalification et de recomposition. Pour cela, nous n'hésitons pas à faire appel à différentes formes d'approches, qu'elles soient sémiotiques ou ethnologiques pour élaborer notre dispositif méthodologique hybride. Au regard de ces emprunts multiples, on peut affirmer que notre dispositif méthodologique est le résultat d'un bricolage. Le bricolage, typique des recherches en SIC, consiste en un usage délocalisé de concepts, et de méthodes pour construire un modèle d'appréhension et d'interprétation adapté à l'objet concret⁷¹.

Pour appréhender l'objet complexe qu'est notre objet de recherche – le processus de territorialisation – que nous classons dans la catégorie de *composite* (Joëlle Le Marec : 2002), il nous fallait effectivement définir une méthodologie plurielle qui soit en mesure d'analyser des discours, des objets, et des représentations. L'hétérogénéité des observables⁷² soumis à l'analyse – discours d'inauguration, éditoriaux de programmes de théâtre, logo, toponymes, présentations de saison théâtrale, entretiens ethnographiques etc. – ne nous permet pas de nous appuyer sur une méthodologie unique et préétablie, mais nécessite, au contraire, d'emprunter à d'autres disciplines certaines de leurs

⁷¹ Dans un article intitulé « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », Jean Davallon montre que les Sciences de l'information et de la communication ne se définissent pas par les objets concrets qu'elle étudie et qui appartiennent au champ d'observation, mais par l'opération de construction qui transforme ces objets en objet de recherche (Davallon, 2004).

⁷² Dans l'introduction de l'ouvrage « Lire, écrire, récrire » (Souchier, Jeanneret, Le Marec, 2003) les auteurs définissent les observables « en tant qu'actions repérables dans l'enquête dans une situation donnée, ou bien en tant que textes, manifestés dans des productions analysables – de sites, de textes, etc. » (2003 : p.28).

méthodes afin de reconstruire le sens de cet ensemble de discours, pour ensuite l'articuler à notre problématique et posture communicationnelles⁷³.

Le principe de la collecte et de la sélection des observables qui composent le corpus n'est ni celui de la représentativité ni celui de l'exhaustivité, mais plutôt celui de l'intertextualité entendu comme pratique de l'intersémiotité⁷⁴. Le critère retenu s'appuie sur l'hétérogénéité des données puisque nous avons multiplié les contextes dont elles sont issues. Pour cela, notre corpus se scinde en plusieurs sous-corpus. Ce travail s'est organisé autour d'une enquête empirique qualitative qui a mobilisé au sein du même dispositif d'enquête des méthodes ethnographiques d'entretien, d'observation en situation et de recueil documentaire mais aussi des méthodes d'analyse du discours.

⁷³ Voir à ce sujet l'article de Julia Bonnacorsi « Approche réflexive des procédures de recherche pour un objet culturel : la lecture » (Bonnacorsi, 2007).

⁷⁴ Voir à ce sujet l'article de Julia Bonnacorsi « Approche réflexive des procédures de recherche pour un objet culturel : la lecture », (Bonnacorsi, 2007).

3.3. Regards méthodologiques croisés : approche ethno-sémiotique du processus de territorialisation

Ainsi, se croisent au sein de cette recherche deux regards : ethnographique et sémiotique. Le premier se caractérise par le fait d'observer et d'interagir de manière directe, et prolongée avec des individus et des groupes, appartenant à un milieu particulier proche ou lointain (ville, village, quartier, groupe politique, communauté religieuse etc.) selon une focale qu'il est possible de faire varier tout au long de l'expérience du terrain. L'expérience ethnographique est spécifique en ce qu'elle a comme projet de rendre compte non pas de ce que les individus observés *sont*, mais de ce qu'ils *font*, du pourquoi, et du comment ils le *font*. On n'est pas très éloigné du projet ricoeurien qui, par une approche herméneutique, tente de comprendre l'agir humain. Pour Paul Ricoeur, c'est par l'étude des récits (récits de vie, histoires des communautés etc.) que l'on peut accéder à *qui* en action, c'est-à-dire comprendre comment les acteurs mettent en intrigue leurs actions pour les rendre intelligibles.

Le regard ethnographique où priment « le détail, le local et le circonstanciel » est donc un « travail d'ajustement à autrui » (Bensa, Aban, 2009 : 323), alors que le regard sémiotique travaille à partir de textes considérés comme une catégorie autonomisée en corpus et détachée des pratiques sociales (Le Marec, 2002). Alors que, traditionnellement, monde réel et monde textuel sont séparés, voire même opposés, dans cette recherche nous tenterons de les faire travailler ensemble pour comprendre le processus de territorialisation à l'aune d'un questionnement communicationnel. Car, à l'instar des auteurs de *Lire, écrire et récrire*, nous souhaitons nous inscrire dans cette posture qui affirme la nécessité de la prise en compte de « la multiplicité des dimensions interreliées » (Souchier, Jeanneret, Le Marec, 2003 : 28).

Avec l'ethnosémiotique, on s'intéresse aux productions discursives et à leur dimension culturelle, sociale, et symbolique. Autrement dit, l'attention est portée, dans ce type de démarche, sur l'aspect formel des textes, et leur contenu, mais aussi sur les conditions de circulation, et sur l'impact des discours sociaux dans la société. Si, à l'instar d'André Semprini, on définit l'ethnosémiotique comme « discipline étudiant l'inscription du sens au sein des pratiques sociales » (Semprini, 1996 : 15), alors l'ethnosémiotique et la sociosémiotique seront entendus dans ce mémoire de thèse comme des synonymes avec

comme différence que nous insistons avec le mot « ethnosémiotique » sur la dimension ethnographique de notre cadre d'analyse. Selon cette logique, on ne se limitera pas à une analyse axée sur le texte et son caractère immanent, mais aussi sur les conditions de manifestations de ces discours sur les publics auxquels ces discours sont destinés. Comme le précise Andréa Semprini dans *Analyser la communication II : regards sociosémiotiques* (2007), l'intérêt de l'approche sociosémiotique réside dans sa capacité à élargir le champ de vision de la sémiotique pour sortir de la structure interne du texte, et s'intéresser non seulement au contenu et à la forme des textes, mais aussi à « l'ensemble des pratiques, sociales ou individuelles, qui conduisent à la définition d'un texte, de ses limites, et également de ses modalités de circulation et de réception » (Semprini, 2007 : 15).

Dans la droite ligne de l'analyse d'Emmanuelle Lallement, dans son article « "Faire de la communication sans le savoir" : pour une anthropologie descriptive des situations de communication », nous regrettons que, dans l'étude des pratiques de communication, il persiste l'idée qu'il existerait des objets « ethnologisables » - les études en réception – et d'autres qui ne le seraient pas – les études en production (Lallement, 2002 : 421-422). Ce que dénonce cette anthropologue, c'est que le travail ethnologique soit immédiatement associé au pôle de la réception, comme si les individus qui composent cette catégorie seraient les seuls à être observables directement, alors que les producteurs ne seraient approchables que par des méthodologies qui interprètent des textes : « On retrouve donc cette distinction émission/réception qui laisse penser que l'émission est une série de fonctions, de positions, d'intentions, et que la réception, elle, est faite de "gens" » (Lallement, 2002 : 422).

Dans le cadre de notre travail de terrain, nous revendiquons le fait d'avoir déployé un regard ethnologique, alors même que nous observions des présentations de saison théâtrale où étaient sur scène, et prenaient la parole les différents acteurs du groupe « entrepreneurs identitaires », ou que nous menions des entretiens auprès des responsables administratifs et élus intercommunaux. Dans cette recherche, contrairement à ce qu'il se pratique habituellement, l'analyse du discours des acteurs politiques ne sera pas séparée de l'enquête ethnographique qui nous a servi à étudier autant le groupe des « entrepreneurs identitaires » que celui des publics-abonnés des théâtres d'Ouest Provence. En effet, les deux méthodes se combinent, et leur intérêt respectif réside

justement dans cette association qui transcende les frontières de la bipolarisation production/réception, sachant que le premier pôle est traditionnellement associé à un travail de sémiotique, tandis que le deuxième à un travail ethnographique. Nous souhaitons sortir de cette distinction binaire entre production et réception qui sépare, voire oppose, la catégorie des pratiques sociales avec celle des textes et qui est bien souvent enfermante. Car, comme le dit très justement Emmanuelle Lallement, « le terrain *communicationnel* traité à la façon de l'ethnologue concerne majoritairement la réception, rarement la production » (Lallement, 2002 : 421). Ce qui n'est pas notre cas puisque le regard ethnographique se déploie en transversalité sur les deux pôles.

C'est parce que nous ne considérons pas cette bipolarisation production/réception comme très éclairante pour notre raisonnement que nous préférons, pour distinguer les différents matériaux constituant le corpus de la recherche, nous appuyer sur une autre forme de catégorisation où, ce qui importe avant tout, c'est la stratégie de collecte, de sélection, et d'analyse des données plus que le rôle, et la fonction (production/réception) joués par les individus dans les processus analysés. Nous nous inscrivons ainsi dans la continuité de l'approche défendue par Emmanuel Souchier, Yves Jeanneret et Joëlle Le Marec qui précisent que « la question qui se pose à un collectif interdisciplinaire est moins celle des "méthodes" que celle du choix des techniques d'observation et d'analyse » (2003 : 29). L'identification des objets concrets collectés se fait donc entre des récits dits « circulants » et des « récits » dits provoqués (Dérèze, 1997).

3.3.1. Les discours circulants et les discours provoqués : un corpus hétérogène

Cette catégorisation empruntée à Gérard Dérèze (1997) nous offre l'opportunité d'être dans une logique plus réflexive sur les modalités de construction de notre objet de recherche. Cette classification fondée sur les « modalités de récolte et de captation des données » (Dérèze, 1997 : 132) différencie les discours ordinaires, recueillis par le chercheur en situation d'immersion sur son terrain, des discours de recherche qui ont été « stimulés, encouragés, imposés par le chercheur qui incite les acteurs sociaux à "faire part" ou à raconter » (Dérèze, 1997 : 132). Tandis que les premiers récits sont « des traces de ce qui se raconte de façon non contrainte [...] » (Dérèze, 1997 : 132), les deuxièmes

sont produits sous l'impulsion du chercheur, en relation directe avec son terrain. Cette catégorisation n'est pas sans faire écho à celle de Joëlle Le Marec qui distingue les phénomènes qui ont trouvé leur inscription (et qui se manifestent dans les textes), et ceux qui ne sont ni inscrits, ni symbolisés, mais qui se manifestent pendant l'enquête de terrain dans le sens anthropologique du terme (entretiens et observations).

Parmi les discours circulants, nous classerons tous les textes recueillis par nos soins dans le cadre de la veille documentaire, ou qui nous ont été transmis par les acteurs eux-mêmes (projet de la régie SCOP, archives concernant la création de la régie, etc.). Cette collection de textes sera analysée avec les outils de l'analyse du discours, tandis que les discours provoqués ont été produits, et seront analysés, selon une approche ethnographique. Ces deux types de discours correspondent chacun à un sous-corpus que nous allons à présent décrire. Nous exposerons aussi les raisons qui nous ont poussée à collecter et à faire un tri parmi l'ensemble des objets recueillis sur le terrain.

Les discours circulants

Ce type de discours est constitué de textes extraits de supports médiatiques différents (programme de théâtre, journal intercommunal Ouest Provence, site institutionnel Ouest Provence etc.), dont le point commun est leur fonction principalement instituante⁷⁵, c'est-à-dire qu'elle est une auto-production symbolique de l'institution par elle-même dans le but de la rendre visible et lisible (Oger, Olliver-Yaniv, 2003 : 1). Ces discours se composent tous de textes qui sont produits par la catégorie d'acteurs que nous avons nommés les « entrepreneurs identitaires » et qui peuvent être rangés parmi les textes qui relèvent de la communication territoriale de l'instance intercommunale.

Dans l'ensemble du corpus de ce type de discours, on distingue plusieurs sous corpus :

⁷⁵ Les auteurs de l'article Claire Oger et Caroline Ollivier-Yaniv définissent le « discours instituant » comme une des formes du discours institutionnel.

- Corpus de « La mise en scène de l'identité narrative (refigurée) d'Ouest Provence » : ce sous-corpus (Chapitre 5) se compose de discours dont le point commun est d'annoncer l'événement que représente le renouvellement identitaire de l'intercommunalité d'Ouest Provence. Notre objectif à l'origine du regroupement de ces productions discursives est de tenter de reconstruire l'opération de refiguration de l'identité narrative d'Ouest Provence, et d'en comprendre les différentes modalités de mises en scène par le biais de l'analyse du discours et de la linguistique textuelle. Autrement dit, il s'agit de montrer que le récit est une forme privilégiée de la communication territoriale en tant qu'il permet la construction d'une identité narrative intercommunale. C'est sur les travaux de Jean-Michel Adam et le processus de mise en intrigue de Paul Ricoeur que nous nous sommes en particulier appuyés pour construire nos outils d'analyse. Le premier de ces documents est le discours officiel d'inauguration de la nouvelle identité d'Ouest Provence (Annexe 6). Ce discours a été prononcé par Bernard Granié, le 30 juin 2003, devant le siège administratif de l'EPCI. Il a ensuite été diffusé en version écrite sur le site internet. C'est la version officielle, diffusée sur le site institutionnel, sur laquelle nous nous sommes appuyée pour l'analyse, puisque nous n'étions pas présente lors de l'inauguration en 2003. Le deuxième corpus est le premier numéro du journal intercommunal d'Ouest Provence dont certains titres, sous-titres et chapeaux, annoncent clairement la rupture d'avec un passé marqué par les tensions entre le pouvoir central et le pouvoir intercommunal, mais aussi entre l'EPCI et les communes-membres. Cette analyse de quelques-uns des titres du journal intercommunal a pour particularité de mettre l'accent sur la récurrence du registre de la nouveauté et de la rupture afin d'exprimer la transformation à l'œuvre matérialisée par l'invention d'une nouvelle identité visuelle ouest provençale. Le troisième discours étudié est un extrait du dossier « Un nouveau territoire, une nouvelle dimension, une nouvelle signature » du numéro inaugural du journal intercommunal d'Ouest Provence (Annexe 7). Nous l'avons choisi sur l'ensemble des textes que comprend le journal, car il est exemplaire du récit de fondation de l'intercommunalité nouvelle qui circule dans les discours des acteurs, et

dont la fonction est de faire croire aux habitants et aux usagers du territoire qu'ils sont les spectateurs de la fabrique d'un nouveau monde commun. Ce discours a été examiné sur la base de sa structuration narrative. Le dernier élément de ce corpus repose sur les dénominations du territoire soit les « mots du territoire »⁷⁶ : en 2003, cet EPCI hérité de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre a été rebaptisé. Du nom de *SAN Nord Ouest de l'étang de Berre* ou *SAN ville nouvelle de Fos* il est passé à *Ouest Provence*. Nous avons tenté de mettre au jour les enjeux symboliques de l'opération de renomination du territoire intercommunal dans le processus global de renouvellement de son identité narrative.

- Le deuxième sous-corpus (Chapitre 6); « La régie culturelle *Scènes et Cinés* comme dispositif socio-symbolique » dont l'objectif est de décrire avec précision la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, se compose des rapports d'activité d'Ouest Provence (2002, 2003, 2004), de la lettre d'observations définitives relative à la gestion du SAN « ville nouvelle de Fos » de la chambre régionale des comptes de PACA et des trois logos de la régie depuis sa création. Ces documents ont été analysés dans une perspective de compréhension de la création du dispositif de la régie, de son mode de fonctionnement, et des différentes voix qui s'y manifestent avec plus ou moins de visibilité. Aussi, nous avons réalisé une analyse statistique de trois enquêtes (DEPS, ARCADE, etc.) portant sur le financement de la culture et les intercommunalité. L'objectif étant de situer la place d'Ouest Provence et de sa régie, dans un contexte où l'intercommunalité culturelle présente des configurations très hétérogènes d'un établissement public de coopération à l'autre.
- Le troisième sous-corpus (Chapitre 7) « Le programme de saison de la régie culturelle *Scènes et Cinés* comme discours qui incite à l'action » se

⁷⁶ Nous paraphrasons l'expression de Lorenza Mondada les « mots de la ville » qui lui permet de qualifier l'approche consistant à analyser les dénominations de la ville (Mondada, 2002 : 40).

compose de l'ensemble des programmes de saison de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence depuis sa création (de la saison 2006-2007 à 2011-2012). Ces six livrets ont été analysés du point de vue de la structure rhétorique et séquentielle (Adam, 2001) de la partie catalogue des spectacles du programme. Ceci pour mettre au jour la complexité de cet opérateur sémio-discursif, en tant qu'il a une fonction d'information et de transmission de savoir, mais aussi et surtout une fonction de structuration de la pratique de sortie au théâtre. Ce support médiatique joue un rôle certain dans l'opération de transformations des représentations territoriales de l'intercommunalité, dans le sens où nous l'avons identifié comme un genre de discours qualifié d'incitation à l'action (Adam, 2001). L'approche développée relève principalement de la sémiotique, elle va aussi s'appliquer au corpus qui suit.

- Le quatrième sous-corpus (Chapitre 8) « Les éditoriaux de saison de la régie culturelle *Scènes et Cinés* ou la mise en scène en surplomb de la voix des élus communautaires » (Annexe 9), se compose des six éditoriaux extraits des programmes de saison de la régie *Scènes et Cinés* Ouest Provence. L'analyse qui va s'organiser sur la base de sa dimension matérielle, et de sa dimension linguistique, veut aborder l'objet éditorial de saison comme un objet composite où sont inscrits des enjeux symboliques et politiques. Ce corpus nous permet de mettre l'accent sur la pluralité des voix énonciatives qui se manifestent dans l'objet programme, mais dont la visibilité et l'importance sont loin d'avoir la même valeur, en particulier, entre les discours des élus et les discours des professionnels de la culture. Nous faisons appel pour cela aux théories de l'énonciation de manière à mettre au jour les stratégies discursives de ces productions dont le but est de signifier, de faire voir la position surplomblante des élus communautaires par rapport aux autres acteurs de la régie culturelle.
- Le cinquième et dernier sous-corpus (Chapitre 9) « Le public-habitant comme stratégie discursive de la régie SCOP » est constitué d'observables hétérogènes, puisqu'il se compose du Projet de la régie culturelle *Scènes*

et Cinés Ouest Provence, des éditoriaux de saison, et de notes extraites du journal de terrain prises à l'occasion de nos observations des présentations de saison de la régie culturelle. Ce sont les discours des entrepreneurs identitaires qui sont au centre de l'analyse, afin de révéler la façon dont ces textes construisent sa réception, c'est-à-dire la figure du public-modèle de la régie. En d'autres termes, nous voulons mettre au jour la figure du public de la régie comme stratégie discursive pour ensuite l'articuler aux résultats de l'enquête ethnographique menée auprès des abonnés de la régie.

Les discours provoqués

Contrairement aux discours circulants qui sont des discours de la vie de tous les jours, non contraints, les discours provoqués sont des « récits de recherche » (Dérèze, 1997 : 132), en ce sens que c'est par l'action du chercheur que ces discours sont produits. Ces discours révélés par la méthode de l'entretien ethnographique s'organisent autour de deux sous corpus :

- Le premier sous-corpus (Chapitre 6) « Les discours des entrepreneurs identitaires », est formé d'un corpus de treize entretiens⁷⁷ (Tome II, cahier d'entretiens) menés auprès des élus communautaires, des responsables culturels, et administratifs d'Ouest Provence. La question transversale à tous ces entretiens a consisté à interroger les acteurs qui appartiennent à la catégorie des entrepreneurs identitaires sur leur expérience de la création de la régie SCOP, qu'ils aient été actifs dans la mise en place du dispositif (élus et responsables administratifs) ou qu'ils l'aient subie (responsables culturels).

⁷⁷ Tous les entretiens n'ont pas été retranscrits.

- Le deuxième sous-corpus « Les régimes de territorialité des abonnés de la régie culturelle SCOP » (Tome II, cahier d'entretiens) est élaboré à partir de douze entretiens menés avec seize personnes abonnées (onze femmes et cinq hommes) des théâtres d'Ouest Provence pour les questionner sur leurs représentations et leurs pratiques, considérant que ces discours nous disent quelque chose sur la nature du rapport entretenu avec le territoire. Les critères de sélection des enquêtés ont été de deux ordres : le fait d'être abonné et d'avoir une pratique d'abonnement maintenue sur une longue durée (au moins une dizaine d'années) dans un des théâtres d'Ouest Provence, et d'avoir été spectateur des changements engendrés par la création de la régie culturelle SCOP en tant qu'abonné.

Une grande majorité de ces données ont été enregistrées et retranscrites. Le chapitre neuf a été l'occasion de décrire en détail les conditions de conduite de l'enquête ethnographique réalisée auprès des abonnés et les réflexions suscitées par cette dernière.

Tableau 1:

TABEAU RÉCAPITULATIF DES ENTRETIENS ETHNOGRAPHIQUES

NUMÉRO D'ENTRETIEN	CATÉGORIE DES ENQUÊTES	NOM	DATE	LIEU	DURÉE D'ENTRETIEN	ENREGISTREMENT
1	Acteur administratif Directeur de la régie Scènes et Cinés Ouest Provence	Mokhtar Benaouda	19 avril 2007	Siège administratif Régie culturelle	1 heure 20	oui
2	Acteurs administratifs Directeur général adjoint d'Ouest Provence, directeur des affaires culturelles Culture, SAN Ouest Provence	Michel Levy et Marc Moustacakis	26 avril 2007	Siège administratif San Ouest Provence	1 heure 45	oui
3	Acteur culturel Directrice artistique de l'action culturelle Régie Scènes et Cinés Ouest Provence et directrice administrative du théâtre de La Colonne	Catherine Bonafé	3 avril 2008	Théâtre de Miramas	1 heure 40	oui
4	Acteur culturel Directrice artistique de la danse et cirque et arts de la rue, Régie Scènes et Cinés Ouest Provence	Anne Renault	18 avril 2008	Théâtre de l'Olivier	1 heure	non
5	Acteur administratif Directeur de la régie, Scènes et Cinés Ouest Provence	Mokhtar Benaouda	21 septembre 2009	Siège administratif Régie culturelle	1 heure 45 minutes	oui
6	Acteur administratif Directeur de la régie, Scènes et Cinés Ouest Provence	Mokhtar Benaouda	25 septembre 2009	Siège administratif Régie culturelle	2 heures	oui
7	Acteur politique Élu communautaire, Vice-Président de OP délégué à la culture, Président de la commission culture et de la régie Scènes et Cinés Ouest Provence, Maire de Grans	Yves Vidal	12 novembre 2009	Mairie de Grans	48 minutes	oui
8	Acteur politique, élu communautaire Vice-président délégué aux pratiques culturelles, Conseiller municipal délégué aux affaires culturelles	Jean Hetsch	24 novembre 2009	Centre culturel Marcel Pagnol, Théâtre de Fos	1 heure	oui
9	Acteur culturel Directrice artistique du jeune public, Régie Scènes et Cinés Ouest Provence	Florence Marion	19 janvier 2010	Théâtre de Fos	1h 30 minutes	oui
10	Acteur politique, Élu communautaire, Vice-Présidente déléguée à l'Étang de Berre, aux espaces naturels et au Patrimoine, 1 ^{ère} adjointe, déléguée à la culture et à la politique de la ville	Nicole Joulia	12 janvier 2010	Mairie d'Istres, centre administratif	57 minutes	oui
11	Acteur politique, Élu communautaire, Vice-Présidente déléguée à l'Étang de Berre, aux espaces naturels et au Patrimoine, 1 ^{ère} adjointe, déléguée à la culture et à la politique de la ville	Nicole Joulia	19 janvier 2010	Restaurant	1 heure 30 minutes	oui
12	Acteur politique, Élu communautaire, Adjoint à la culture de la ville de Miramas.	Gérard Gachon	20 janvier 2010	Cinéma Le Comoedia, Miramas	1h 30 minutes	oui
13	Fonctionnaire territorial, Service communication, ville de Miramas.	Patrice Fournier	31 mars 2010	Service communication, Miramas	3 heures	non

Partie II. Approche communicationnelle du processus d'enchantement d'Ouest Provence

1 b	Abonnée, Enseignant, arts plastiques Femme, 54 ans	GL	12 novembre 2008	Le Rove, au domicile	2 heures et 10 minutes	oui
2 b	Abonnés, Enseignants en arts plastiques et en anglais Homme, 58 ans (AB) Femme, 56 ans (JB)	AB & interventions JB	15 novembre 2008	Saint-Martin de Crau, au domicile	2 heures	oui
3b	Abonnée, Enseignante, français Femme, 47 ans	M-JH	5 mars 2009	Istres, au domicile	1 heure	oui
4b	Abonnée, Lycéenne, (section scientifique) Femme, 17 ans	PH	5 mars 2009	Istres, au domicile	1 heure	oui
5b	Abonnées, Documentalistes CDI (retraitées) Femme, 65 ans (GP) Femme, 64 ans (AC)	AC & GP	11 mars 2009	Istres, bar du théâtre de l'Olivier (elles habitent toutes les deux à Istres)	2h50 minutes	oui
6b	Abonnée, Enseignante, espagnol (retraitee) Femme, 63 ans	JM	16 mars 2009	Istres, au domicile	2heures	oui
7b	Abonnée, Enseignante en comptabilité Femme, 58 ans	JLE	17 mars 2009	Saint-Mitre les Remparts, au domicile	2heures	oui

8b	Abonnés, Enseignant, Physique (retraité) et directrice d'école maternelle (retraitee). Homme, 71 ans (MM) Femme, 74 ans (GM)	MM & GM	4 avril 2009	Bar du théâtre de l'Olivier, Istres (résidence à Saint- Chamas)	2heures	oui
9b	Abonnés, ouvrier, CE GDF(retraite) et infirmière en psychiatrie Homme, 65 ans (MM) Femme, 45 ans (LM)	MM & LM	11 février 2010	Salle de réunion du théâtre de Fos, domiciliés à Fos	2heures	oui
10b	Abonnée, Psychologue Femme, 47 ans	MR	03 mars 2010	Sur le lieu de travail, domiciliée à Fos	2heures	oui
11b	Abonné, responsable CE Homme, 45 ans oui	SG	15 mars 2010	Arcelor-Mital, siège du CE	2 heures	oui
12b	Abonné, sidérurgiste Homme, 54 ans	MM	15 mars 2010	Arcelor-Mital, siège du CE	1heure 30	oui

3.4. Territoire d'Ouest Provence : enquête de terrain à ancrage monographique

Ce qui a motivé l'ensemble de cette recherche, c'est la volonté d'interroger l'opération symbolique de transfiguration territoriale dans sa capacité à produire de l'identité et un sentiment d'appartenance chez les publics des théâtres d'Ouest Provence. Ce questionnement nous a amenée sans trop de surprise à opter pour une perspective monographique de la recherche.

« La monographie, ce n'est pas seulement une forme, une simple manière d'organiser des matériaux à l'intérieur d'un cadre commode d'exposition ; c'est tout autant, sinon plus, une méthode à la fois de collecte des données, documents et informations, et de réflexion théorique » (Copans, 1966 : 120).

3.4.1. Enquête monographique : pour la revalorisation de la pensée par cas

Pour réaliser ce projet de monographie, nous sommes partie d'un cas que nous avons pensé en capacité de rendre compte de ce phénomène. Effectivement, la réflexion s'organise à partir d'une enquête de terrain conduite à l'échelle d'un objet concret, le territoire d'Ouest Provence, que nous avons analysé de manière approfondie, détaillée, située et datée⁷⁸. Comme le précisent Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (2005), la pensée par cas requiert l'approfondissement dans la description, c'est-à-dire qu'il s'agit de prendre en compte le contexte dans lequel le cas s'inscrit et le spécifie. L'ouvrage *Penser par cas* n'expose pas le but de ce type d'approche, mais bien plus la méthode qu'il convient de mettre en œuvre pour appréhender le cas qui consiste en la multiplication des sources et en l'articulation constante entre la conceptualisation théorique, et sa mise à

⁷⁸ Voir l'article de Florence Wéber dans lequel elle parle de l'intervention de l'ethnographe, en la comparant à celle du micro-historien, du point de vue de la méthode adoptée : « Une fois éclaircie la nature de l'événement considéré, une mise en série de cas analogues devient possible, l'analyse ethnographique – ou micro-historienne – d'un cas pouvant ainsi déboucher sur un renouveau de l'analyse statistique » (Wéber, 2009 : 302). Pour développer la question de l'approche micro-historienne, voir en particulier l'article d'Alban Bensa « De la micro-histoire ver une anthropologie critique » in Revel, Jacques, *Jeux d'échelle, La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil-Gallimard, 1996, p.37-70.

l'épreuve empirique. Edgar Morin insiste aussi sur l'importance du maintien d'un « dialogue permanent entre la pensée chercheuse et la réalité étudiée » (Morin, 1967 :14).

Et malgré les critiques qui ont été formulées à l'égard de l'étude monographique, en ce qu'elle présenterait une absence de représentativité et de rigueur dans le recueil des données, du fait de l'intervention de la subjectivité dans l'étude (Dufour, Fortin, Hamel, 1991), dans la continuité de la réflexion de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, nous assumons le choix de cette démarche qui privilégie « le détail, le local et le circonstanciel » (Bensa, 2008 : 324). Cette dernière est à même de faciliter le passage du local au global, c'est-à-dire de permettre une argumentation de portée plus générale à partir des descriptions des singularités du cas, ce qui en fait aussi une démarche de nature inductive.

C'est pour ces raisons que nous avons décidé d'opérer à l'aide des outils de l'ethnographie, l'observation *in situ*, les entretiens, et les données écrites, pour tenter de saisir, sur la base d'une pluralité de sources, toute la complexité du processus de transfiguration territoriale à travers la voix des élus, mais aussi celle des abonnés des théâtres. Mais avant d'aborder en détail les caractéristiques du cas Ouest Provence, nous voudrions accorder un temps à la réflexivité⁷⁹, voulant ainsi faire preuve d'une certaine transparence vis-à-vis de notre relation de proximité avec le terrain.

⁷⁹ Lorsque nous parlons de réflexivité, nous suivons tout à fait la démarche décrite par Didier Fassin (2008) concernant l'analyse critique de la situation ethnographique, qu'il explicite dans son introduction de l'ouvrage *Les politiques de l'enquête* : « la réflexivité que nous nous efforçons de mettre en œuvre ne cherche donc pas à poser un regard sur l'expérience intime de l'ethnographe pour en décrire les états d'âme, mais vise avant tout à mieux comprendre celles et ceux dont nous parlons » (Fassin, 2008 : 9). Sur ce sujet, voir le chapitre « Comprendre » dans l'ouvrage *La misère du Monde* dirigé par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1993 : 903-925).

3.4.2. Pour une « analyse “extérieure” de soi-même »⁸⁰: l'auto-analyse comme instrument d'objectivation

« Pour effectuer mon enquête j'ai choisi de la localiser dans le département de l'Yonne. Une première raison bien sûr, c'est que je ne connaissais pas ce département, condition essentielle d'une enquête dénuée d'*a priori* » (Abélès, 1989 : 40-41)

Cette phrase, extraite de l'habilitation à diriger des recherches de Marc Abélès, nous sert de prétexte pour ouvrir la réflexion d'ordre méthodologique sur la relation du chercheur à son terrain, dans la situation particulière d'une ethnologie « chez-soi ». L'idée principale que nous souhaitons retenir de ce court extrait est que l'approche d'un terrain étranger, inconnu de l'observateur, induit une distance de fait, entre celui-là même et son objet, distance qui semble être un gage de scientificité, puisqu'elle permet le recul et l'objectivité. En d'autres termes, pour l'anthropologue, l'extériorité supposée de l'objet « département de l'Yonne » semble être un présupposé indispensable à toute approche du terrain, puisqu'il est le moyen d'éviter de se voir illusionner par ses préjugés.

Cet extrait, formulé par un chercheur qui, après s'être intéressé aux sociétés du lointain (la société Ochoilo en Ethiopie) s'est penché sur les sociétés du proche (institutions politiques françaises et européennes), nous permet d'évoquer le paradigme scientifique qui prône, comme règle du jeu méthodologique, une perspective où l'expérience du terrain s'éprouve avant tout dans la différence entre le « nous » et les « autres » ou, d'une manière plus générale, dans la différence entre le familier et l'étranger.

Selon cette logique, l'ethnologie ne vaudrait que dans une posture imposant l'éloignement du regard du chercheur sur son objet, ce qui laisse supposer qu'« en étudiant les autres, l'ethnologue serait vacciné contre les illusions du savoir immédiat et de la transparence du social » (Lenclud, 1992 : 9). Adoptée par de nombreux

⁸⁰ C'est une expression utilisée par Florence Weber pour parler de l'intérêt de mener ce qu'elle appelle une auto-analyse : « l'auto-analyse ethnographique ne consiste pas en une abdication de l'exigence scientifique de recherche de l'objectivité mais tout au contraire en la reconnaissance des conditions objectives de l'intersubjectivité des relations d'enquête d'une part, de l'interprétation scientifique d'autre part » (Weber, 2009 : 11).

anthropologues encore aujourd'hui, cette posture qui consiste à privilégier l'approche de terrains éloignés d'avec leur propre univers de civilisation s'explique par l'idée communément admise que « l'ethnologie est la science de la société vue de l'extérieur » (Lenclud, 1992 : 9).

L'ethnologue anglais, E. E. Evans-Pritchard, développe justement ce point de vue dans son ouvrage *L'anthropologie sociale* :

« [...] l'expérience a prouvé qu'il est plus facile d'observer des peuples dont la culture diffère totalement de la nôtre, l'étrangeté et les particularités de leur mode de vie nous étant rapidement évidentes, ce qui fait que l'interprétation bénéficiera d'une plus grande objectivité. » (Evans-Pritchard, 1950 : 11⁸¹)

Cette position prend le parti de dire que l'objet étudié doit être étranger au chercheur pour que ce dernier puisse décrire, et comprendre les faits observés dans le respect des règles ethnologiques, dont la plus importante de toute est la recherche de l'objectivité. Pour autant, l'« extériorité supposée » de l'objet assure-t-elle à l'observateur de passer outre tout risque de confrontation à des biais de l'enquête de terrain ? Si l'on s'accorde sur l'idée que l'observation pure et « naïve » n'existe pas, il semble alors que l'enquête de terrain, menée en terre inconnue, n'échappe pas aux contraintes de construction de l'objet de recherche, communes à toutes les sciences sociales.

Quelle que soit la proximité du chercheur à son terrain, celui-ci doit faire en sorte de rompre avec ses affects et les préjugés de son propre sens commun, comme nous le rappelle à juste titre Olivier de Sardan dans son article « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie » (1995). L'encliquage, le monopole des sources, la subjectivité de l'auteur, parmi tant d'autres, sont autant de biais que tout chercheur doit tenter de maîtriser ou de contrôler, quelle que soit la nature de son terrain.

⁸¹ La lecture de cet ouvrage s'est faite via l'exemplaire numérisé et mis en ligne sur le site *Les classiques des sciences sociales* : http://classiques.uqac.ca/classiques/Evans_pritchard/Anthropo_sociale/11943339.pdf (consultation le 17 octobre 2010). La pagination n'est pas celle de l'œuvre originale mais de la version numérique.

De même que le désir de connaissance du chercheur, sa formation, et son expérience de l'exercice de l'enquête de terrain, sont justement des garde-fous partiels face aux nombreuses difficultés du travail interprétatif (Olivier de Sardan, 1995). Ces difficultés exigent du chercheur un ajustement permanent à autrui pendant la phase d'enquête, ce qui explique l'usage du mot « épreuves ethnographiques » par les auteurs Didier Fassin et Alban Bensa (2008) pour qualifier la relation d'enquête :

« Comme le mentionne le sous-titre de ce livre [épreuves ethnographiques], il s'agit bien d'« épreuves » par lesquelles on apprend finalement davantage malgré soi ou à ses dépens qu'en croyant pouvoir demeurer quoi qu'il arrive en position d'extériorité et de surplomb » (Bensa, 2008 : 325).

Ce que nous dit Alban Bensa, c'est que l'épreuve consiste en la découverte, par la pratique de la relation ethnographique, de l'écart existant entre les comportements humains imaginés et ceux auxquels le chercheur est confronté sur son terrain. Ainsi, la question des biais et plus largement des difficultés de l'enquête ethnographique, semblent transcender celle de la plus ou moins grande proximité du chercheur avec son objet. Ce que l'on remarque néanmoins dans la littérature scientifique, c'est que les biais issus d'une enquête en terrain lointain font bien souvent l'objet d'une réflexion méthodologique et épistémologique, tandis que les risques interprétatifs inhérents à un terrain rapproché, où se posent des questions d'appartenance ou d'implication sont plus souvent passés sous silence (Ouattara, 2004).

Un sentiment de flou semble en effet plus souvent régner sur les modalités de productions des données dans le cas d'une ethnologie « chez soi ». Notre travail ambitionne d'apporter une modeste contribution à ce débat qui est, en particulier, investi par quelques chercheurs africanistes francophones⁸². Pour paraphraser les propos d'Edgar Morin, nous sommes convaincue que notre société a plus besoin que toute autre d'être ethnographiée :

⁸² Nous pensons ici en particulier à Mamadou Diawara (Diawara, Mamadou, 1985) et à Fatouma Ouattara (Ouattara, 2004).

« Et toute ethnographie bien conduite, dans ses mouvements d'approche et de recul, nous rapproche et nous éloigne de celui que l'Évangile a prématurément nommé le prochain, et qui demeure, selon le vieux mot biblique, le *lointain* » (Morin, 1967 : 14).

À l'instar de Marc Augé, notre expérience de terrain nous a permis de relativiser la question de la familiarité avec l'objet de la recherche dans le sens où l'exploration empirique d'un terrain auquel nous appartenons socialement, s'est dévoilée comme une occasion de découvrir des mondes plus exotiques que nos représentations, et nos croyances ont bien voulu nous le laisser croire dans un premier temps d'enquête :

« Il n'y a pas de raison pour que j'en finisse jamais de m'identifier à mes interlocuteurs africains ; pas plus d'ailleurs (j'ouvre ici une parenthèse que j'aimerais laisser entrouverte) qu'à mon voisin de palier, à ma belle-sœur ou à mes collègues : qui sont, que sont au juste ces autres proches en apparence familiers mais qu'à certains moments leurs lectures, leurs croyances ou, plus simplement, leur silhouette, leur attitude me révèlent plus étrangers, encore plus loin de moi, que le plus lointain de mes interlocuteurs africains ? » (Augé, 1987 : 23).

On l'aura compris, l'enjeu de l'enquête de terrain réside moins dans le choix du terrain (lointain ou proche) que dans l'ajustement permanent que doit opérer l'observateur pour arriver à trouver la « juste distance » entre deux postures, la connivence ou la distanciation. C'est Alban Bensa qui, dans son article « Retour sur une ethnologie au long cours », précise l'idée qu'en ethnographie « le regard éloigné » n'est pas plus scientifique que « le regard impliqué » (Bensa, 2008 : 37). Et puis surtout, il est indispensable pour l'ethnographe de mettre l'accent, comme nous nous apprêtons à le faire, sur l'objectivation de soi comme enquêteur et comme analyste. Car, comme le dit précisément Florence Weber (2009) dans *Manuel de l'ethnographie*, les observations sont indissociables de la position du chercheur et de son rapport au terrain de sa recherche (Weber, 2009 : 20).

Les données qui forment le récit de l'expérience ethnographique, c'est-à-dire le produit de notre histoire sur le terrain, ne seront pas reléguées dans une partie annexe de ce mémoire de thèse, mais seront placées au centre du dispositif de recherche comme en témoigne la partie qui suit. Car, dans un monde scientifique à la recherche permanente d'objectivité, la posture qui vise à prendre pour objet d'étude un milieu auquel le

chercheur appartient socialement ne peut pas omettre l'explicitation de la « politique du terrain » qui l'a guidé.

3.4.3. Enquête ethnographique en terre connue

« Il me semble que si l'on ne s'étudie pas soi-même, on ne peut pas dire grand-chose sur ce que l'on a vu de l'univers social. Pour moi, livrer des résultats de recherche sans montrer, au moins partiellement, comment on y est arrivé, ce serait comme donner les résultats d'une expérience, en physique, sans décrire les conditions de cette expérience » (Wéber, 2009 : 20).

Si l'on conserve le vocabulaire d'une ethnologie du lointain, on peut dire que le rapport que nous entretenons avec le terrain de notre enquête est indigène. La familiarité que nous avons développée avec le territoire d'Ouest Provence s'est construite sur du temps long, et selon différentes modalités. C'est la relation que nous avons tissée avec un terrain proche que nous allons exposer et analyser.

Le premier lien que nous avons entretenu avec Ouest Provence relève d'une pratique intime des lieux, car nous avons vécu notre enfance dans une relation de forte proximité spatiale avec ce territoire, que ce soit dans le cadre de la pratique des établissements scolaires (secondaires) ou celui des pratiques culturelles et sportives. En effet, nos parents habitent à moins d'une dizaine de kilomètres de la ville d'Istres, dans un village de quelques milliers d'habitants, Saint-Mitre les Remparts. C'est donc dans les communes voisines et, en particulier à Istres et à Fos-sur-mer, que nous nous rendions très souvent, de manière quasi-quotidienne pour y mener diverses activités (collège, lycée, cinéma, piscine, achats divers, visites d'amis, etc.).

Notre connaissance du terrain est donc fondée, dans un premier temps, sur une relation qualifiée d'intime, pour paraphraser Florence Wéber (2009), du fait de la quotidienneté de ces pratiques et de la nature des échanges (sorties en famille, entre amis etc.) inscrits dans ces lieux. D'ailleurs, pour mener à bien notre enquête de terrain, nous avons logé chez nos parents et disposions ainsi d'un cadre tout à fait favorable pour séjourner localement, afin d'y mener nos entretiens et nos observations *in situ*. En dehors de ces temps d'immersion de quelques semaines à plusieurs mois (trois mois pour la période la plus longue), nous revenions très régulièrement sur notre terrain – une fois par

semaine ou tout au moins une fois toutes les deux semaines – pour sortir au théâtre, au cinéma, participer aux événements culturels intercommunaux, et aux autres manifestations publiques.

Moins directement liée à une « connaissance intime » (Weber, 2009 : 22) des lieux, la proximité avec ce territoire ouest-provençal s'explique aussi par les professions de nos deux parents, respectivement architecte-urbaniste et responsable culturelle. Ces deux métiers exigent un ancrage dans les réseaux socio-économiques composés de personnalités locales, appartenant aux mondes du politique et de la culture. Avant tout sociale, cette proximité a facilité certaines prises de contact avec des responsables administratifs de l'intercommunalité, ou avec des élus – ils sont néanmoins minoritaires sur l'ensemble de ceux que nous avons rencontrés.

Cependant, même si nous ne pouvons pas faire comme si cet héritage de la position sociale de notre famille à une échelle locale n'avait eu aucune incidence sur les démarches entreprises, nous ne pouvons pas non plus ignorer le rôle, encore plus important dans la construction de cette proximité sociale, joué par la réalisation d'un stage de DESS de plusieurs mois au sein de la direction des affaires culturelles d'Ouest Provence (DAC). En effet, une année avant d'entamer la recherche doctorale, nous avons mené, en tant que stagiaire, un travail sur la question de la production d'une connaissance globale des publics à l'échelle intercommunale. L'intérêt de ce stage de cinq mois est en partie lié au rôle de chargée de mission qui nous a été attribué. Dotée d'une grande autonomie dans le travail avec un suivi assuré par un comité composé de plusieurs responsables culturels du territoire (directeur de la direction des affaires culturelles, responsable de la mission culturelle de Fos-sur-Mer, secrétaire générale du théâtre de l'Olivier, directrice adjointe de la médiathèque intercommunale), l'occasion nous a été donnée de parcourir les différents équipements du territoire, pour y mener des entretiens avec les responsables et pour y déposer des questionnaires d'enquête.

Cette mission nous a permis de produire un mémoire professionnel dont la réception au sein de l'institution a été remarquée et appréciée. Si bien que, lorsque nous avons manifesté le souhait de poursuivre notre travail dans le cadre d'un doctorat, nous avons pensé faire une demande de bourse régionale avec, comme partenaire socio-économique, l'établissement public de coopération intercommunale Ouest Provence. Une fois la demande formulée, nous avons tout de suite eu l'accord officiel signé de l'EPCI, et

donc de son président Bernard Granié pour participer à ce projet de recherche. Malheureusement, nous n'avons pas obtenu cette bourse. Mais ce dispositif nous a permis, malgré tout, de mesurer l'intérêt de l'institution pour notre projet de recherche.

Notre connaissance du territoire s'est donc vue complétée par une expérience professionnelle au sein du système institutionnel intercommunal. Nous avons acquis la confiance de nombreux responsables culturels et administratifs du fait de nos compétences, ce qui a été un élément facilitateur pour la suite de notre recherche. Nous avons rencontré peu de difficultés pour interviewer les élus et les responsables administratifs, en nous présentant comme chercheur, et en exposant les objectifs de notre travail. Il en a été de même lorsque la demande de disposer d'un certain nombre de documents a été formulée auprès de l'EPCI SAN Ouest Provence (archives concernant la création de la régie, numéros d'Ouest Provence etc.), ou de la régie culturelle (projet de la régie SCOP, budgets etc.). Nous nous sommes aussi régulièrement entretenue avec le directeur de la régie qui a été l'un de nos interlocuteurs privilégiés.

3.4.4. Limites liées à la place assignée à l'enquêteur

Malgré la confiance que nous avons réussi à instaurer sur notre terrain d'enquête, il n'est resté pas moins que l'enquêtrice que nous sommes s'est trouvée dans des situations où notre position ne s'est jamais faite complètement oublier, car nous avons pu être le témoin direct des perturbations suscitées par nos observations ethnographiques. Nous faisons référence à l'une de nos nombreuses expériences de terrain : la participation au conseil d'administration de la régie culturelle. Le chemin d'accès au cœur de l'institution régie *Scènes et Cinés* s'est révélé assez complexe du fait de l'enjeu politique que représente la tenue d'un conseil d'administration, où se décide la politique culturelle de l'établissement.

Après une période d'immersion de plusieurs semaines consacrée à la conduite d'entretiens auprès des élus communautaires et des directions artistiques de la régie, nous avons demandé une autorisation pour assister à un conseil d'administration de la régie. Il nous a semblé que la temporalité était la bonne puisque nous avons rencontré une grande majorité des acteurs du monde de la culture, si bien que nous étions connue et identifiée

par la nature de nos recherches. Cette demande que nous avons formulée auprès de Mokhtar Bénouada, le directeur de la régie, le 1^{er} février 2010, a été acceptée officiellement en conseil d'administration du 24 février. Pourtant, c'est seulement quatre mois plus tard que nous avons été autorisée à y participer, ce qui explique que nous nous sommes questionnée sur les raisons de ce délai d'attente non négligeable.

L'hypothèse qui est la nôtre, sur le choix de la séance à laquelle nous avons été invitée à participer en date du 2 juin 2010, est que les membres du CA n'ont pas souhaité soumettre à un regard extérieur certaines des discussions susceptibles d'entraîner des dissensions et de vifs débats, par crainte de voir exposer au grand jour la diversité des voix qui composent la régie culturelle. En effet, l'enjeu du CA du 2 juin est assez faible puisqu'il survient à un moment où toutes les négociations (choix artistiques, budget etc.) ont été faites, et les décisions ont été prises concernant la programmation. Ce conseil d'administration s'est tenu quelques jours seulement avant la présentation de la programmation au grand public (le 8 juin 2010) et à la presse (le 3 juin 2010), alors que notre demande avait été faite en début d'année. Au départ, il était d'ailleurs convenu que nous assistions à un CA « stratégique » du point de vue de la programmation, dans le sens où c'est en début d'année que se décident les orientations artistiques de la saison à venir, et la répartition du budget.

Le jour de la tenue du conseil d'administration, la séance a débuté par une présentation de nos travaux et des raisons de notre présence. Nous avons assez vite remarqué que certaines questions et discussions de cette réunion ont été laissées en suspens, et remises à plus tard probablement du fait de notre présence. Il a été clairement dit qu'une réunion en continuité de ce CA allait se tenir, mais de manière moins officielle pour ne pas se trouver face à des problèmes de quorum⁸³. À notre demande d'y participer pour suivre les discussions entamées lors de cette première réunion, on nous a fait comprendre, en aparté et en fin de séance, qu'il ne serait pas possible pour nous d'y

⁸³ La question du quorum est un sujet qui est discuté en conseil d'administration de la régie où il est question de changer les statuts de l'établissement de manière à abaisser le nombre minimum d'élus (9 sur 17) présents à chaque CA car, si le quorum n'est pas suffisant, la réunion est tout simplement annulée et reportée. C'est une situation qui se pose régulièrement au CA de la régie ce qui rend difficile le bon fonctionnement de l'établissement.

participer, et que si la réunion du jour s'était relativement bien déroulée, c'était grâce à notre présence en précisant qu'à l'habitude l'atmosphère était plus houleuse

En fin de compte, cette connaissance du milieu s'est avérée être en général un atout plutôt qu'un handicap car, à l'occasion de nos périodes d'enquête sur le terrain, c'est en tant que chercheur avant tout que nous étions identifiée. Mais un chercheur qui a une connaissance très précise du milieu dans lequel il évolue et dont la présence est répétée dans le temps, et par là même repérée par les différents acteurs culturels et politiques. Cependant notre présence dans les lieux de la régie pour de nombreuses sorties au théâtre, des présentations de saison ou d'autres manifestations publiques, a permis de rendre ténue la frontière entre une posture professionnelle de chercheur et une posture de membre quelconque du public.

Malgré tous ces efforts, notre statut de chercheur n'a jamais été complètement oublié, si bien qu'il a fallu accepter d'essayer quelques refus (d'enregistrements ou de participation à des réunions de travail) qui témoignent de la nécessité de renégocier souvent notre place d'enquêteur auprès de nos interlocuteurs. Il s'agit d'accepter la place qui nous est attribuée sans quoi la situation d'enquête risque d'être compromise, c'est l'attitude conseillée par Alban Bensa sur le modèle de ce qui a été démontré par Jeanne Favret-Saada (1977) dans ses recherches : « la juste distance en ethnologie est moins le maintien de l'observateur dans une voie moyenne, à mi-chemin de soi et de l'autre, que l'incessant parcours des différentes places que les membres de la société d'accueil vous assignent » (Bensa, 1995 : 6).

Nous avons pris le temps d'exposer les choix méthodologiques et de détailler la composition de notre corpus hétérogène, il est temps à présent d'entrer dans la description de notre cas, le SAN Ouest Provence.

Chapitre 4.

Ouest Provence, un territoire en tension

4.1. La question identitaire à l'échelle de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre

« Étudier un imaginaire, c'est étudier un parcours, un itinéraire, apprécier les effets de cohérence ou d'agrégation qui se produisent autour de certains thèmes, juger aussi des étapes de la décomposition ou de l'effritement » (Roncayolo, 1990a : 15).

La question identitaire est une préoccupation qui touche d'une manière générale l'ensemble des villes nouvelles pour qui elle reste problématique. Mais pour la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre, cette question se pose avec d'autant plus d'intensité que le territoire est d'une grande complexité et qu'on lui associe communément une image d'une terre damnée (Paillard, 1981) : « Son portrait symbolique le plus commun, attendu, est un dégradé de noir [...] » (Girard, 2006 : 38). Outre l'ancrage des représentations liées à un territoire où l'industrie y est fortement implantée et ce, depuis le XIXe siècle, il y a aussi l'héritage de l'histoire de la ville nouvelle qui pose la question de la production d'une identité territoriale dans un contexte de tension entre volonté de maîtrise d'un territoire à une échelle local et sentiment de menace venue conjointement de l'État et de la métropole marseillaise.

4.1.1. Histoire d'un territoire d'industrie

De la lecture des travaux qui portent sur le territoire de cette ville nouvelle et de ses alentours se dégage un sentiment unanime de contradiction, d'étrangeté et de dangerosité. Cette « drôle de ville nouvelle » (Borruey, 2008 : 179)⁸⁴ et son environnement ne manquent pas de cristalliser un certain nombre de qualificatifs dépréciatifs extraits de travaux de recherche dont voici un échantillon : « non-lieu social », « l'étang est à la fois un lieu de perdition et de déperdition », « réalité oppressante de la pollution » (Fabiani, 2006), « terre damnée », « étang de Berre en perdition » (Girard, 2006), « lieux étranges », « lieux urbains inconsistants », « espace des malentendus et des équivoques », « espace dégrammatisé », « discontinuités

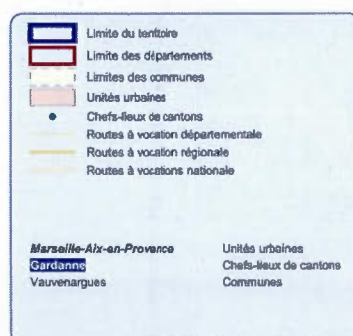
⁸⁴ Dans son article « Rives de l'étang de Berre : ville nouvelle malgré tout... », René Borruey précise qu'il aurait pu intituler cet écrit « La drôle de ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre » (Borruey, 2008).

territoriales », « fragmentation », (Péraldi, 1989). On pourrait poursuivre cette liste à l'envi qu'elle n'offrirait guère de description plus élogieuse de ce vaste territoire difficilement qualifiable parce que tout à fait paradoxal : il est marqué d'une part, par la complexité de ses terroirs et d'autre part, par le gigantisme industriel.

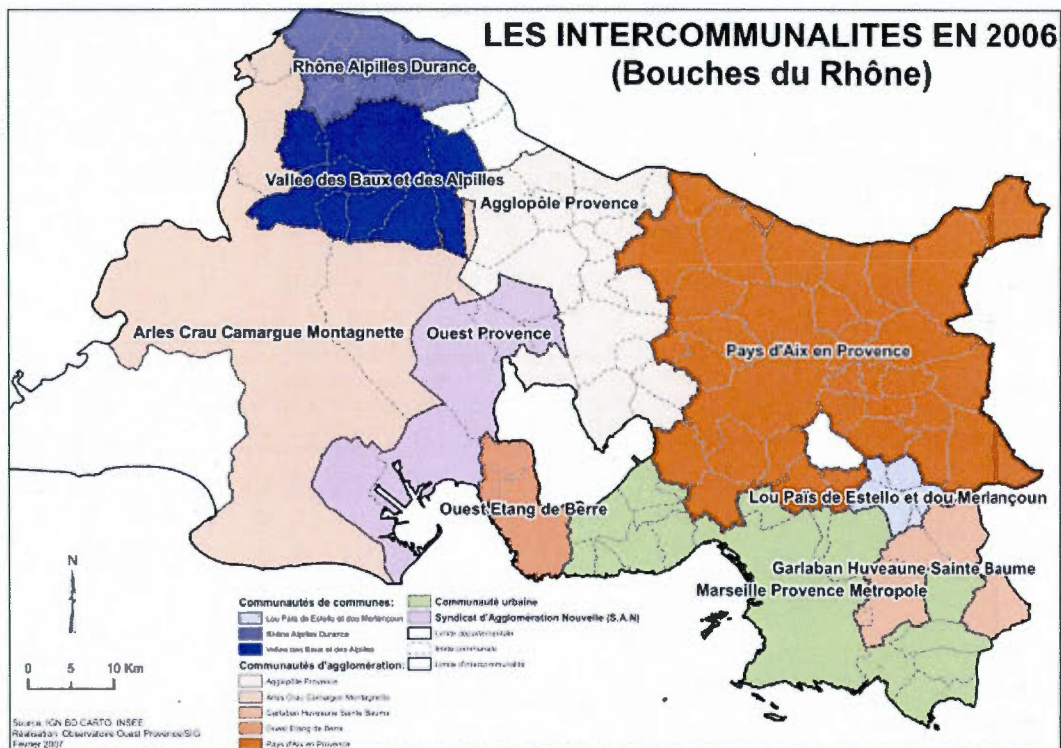
Seul un retour sur l'histoire du développement de ce territoire nous aide à comprendre l'importance que prennent ces représentations négatives dans l'imaginaire



Carte 1 : Carte du département des Bouches du Rhône
(source : Insee, 2009)



collectif lorsque sont évoquées les rives de l'étang de Berre.



Carte 2 : Carte des intercommunalités des Bouches du Rhône en 2006
(source : Insee, Observatoire économique et social, Ouest Provence)

Comme en témoigne la carte ci-dessous, le territoire d'Ouest Provence est



Carte 3 : Carte du territoire d'Ouest Provence
(source : Ouest Provence)

composé de six communes (Istres, Miramas, Fos-sur-Mer, Grans, Cornillon-Confoux,

Port-Saint-Louis-du-Rhône). Il compte une population de 99 523 habitants pour une surface de 355 km².

4.1.2. Territoire si éloigné de l'imagerie provençale

Le pourtour de l'étang de Berre est un espace délimité : au nord par la chaîne des Alpilles, à l'ouest par la plaine de la Camargue et le Rhône et au sud, par la Méditerranée. Si l'on se réfère aux études Insee du territoire, on peut dire que cet espace est constitué en trois zones, correspondant chacune à une zone d'emploi : Fos-sur-Mer à l'ouest, L'étang de Berre à l'est et Salon de Provence⁸⁵ au nord. Le pourtour de l'étang, toujours selon le périmètre défini par l'Insee, se compose de 32 communes et compte 402 000 habitants en 2006. Il est desservi par un important réseau routier et autoroutier, il accueille un aéroport international à Maignane et un complexe industrialo-portuaire de portée mondiale à Fos-sur-Mer.

⁸⁵ Pour décrire cet espace, nous nous appuyons ici sur les données et les découpages réalisés par l'Insee à l'occasion notamment d'un diagnostic territorial réalisé en partenariat avec le Secrétariat Général aux affaires Générales de la Préfecture de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Cette étude a été publiée en janvier 2010.

Tableau 2 : Tableau des distances avec les villes d'Ouest Provence et quelques grandes agglomérations (source : Ouest Provence)

DISTANCIER

Km / miles	Cornillon Confoux	Fos sur Mer	Grans	Istres	Lyon	Marseille	Miramas	Paris	Port Saint Louis	Aéroport Marseille
Cornillon Confoux		17	4	10	123	37	6	460	28	17
Fos sur Mer	27		16	7	200	32	14	487	14	27
Grans	6	26		9	170	35	5	457	28	16
Istres	16	12	15		182	35	6	469	17	24
Lyon	209	321	274	293		195	175	289	204	183
Marseille	59	51	56	56	314		195	483	43	21
Miramas	9	23	8	9	282	64		462	22	36
Paris	741	763	736	755	465	777	743		492	470
Port Saint Louis	45	23	44	25	329	70	36	791		42
Aéroport Marseille	27	44	26	36	294	33	58	756	68	

Ce périmètre ne comprend pas moins de sept établissements publics de coopération intercommunale : le SAN Ouest Provence, la communauté d'agglomération Salon-Étang de Berre-Durance (Agglopolo Provence), la CA de l'Ouest de l'étang de Berre (Pays de Martigues), la CU de Marseille (Marseille Provence Métropole), la CA d'Aix-en-Provence (Pays d'Aix), la CA Arles-Crau-Camargues-Montagnette, et la CC de la vallée des Baux et des Alpilles.

Le SAN Ouest Provence et le Pays de Martigues représentent à eux seuls un peu plus de la moitié de la population du pourtour de l'étang de Berre, soit 51 %. Les autres EPCI n'entrent que partiellement dans la zone. Les communes les plus densément peuplées de cette zone se trouvent justement sur les rives de l'étang de Berre. On compte une dizaine de communes à cet endroit, regroupant 300 000 habitants : Miramas, Istres, Vitrolles, Marignane, Saint-Chamas, Saint-Mitre les Remparts, Rognac, Saint-Chamas, Berre l'Étang, Châteauneuf-les-Martigues.

Ce territoire est à l'image de l'ensemble du département des Bouches du Rhône où l'intercommunalité est loin d'être un phénomène négligeable (Olive, Oppenheim, 2001). En 1996 déjà, avant la loi Chevènement, 119 villes étaient regroupées dans des structures intercommunales sur un ensemble de 120 communes, ce qui équivaut au double de la

moyenne nationale à cette époque. Cette organisation territoriale prend forme sur la base d'un développement qui se veut autonome au regard de celui de la métropole marseillaise.

Avec l'implantation des activités de l'industrie lourde à la fin des années soixante, le pourtour de l'étang de Berre a bénéficié d'un développement économique rapide attirant de nombreuses populations jusque dans les années quatre-vingt – le nombre d'habitants a été multiplié par 2,4 entre 1962 et 1990. En effet, à partir de cette période le tissu économique s'est orienté vers les secteurs du tertiaire et en particulier vers les services aux entreprises. Malgré cette importance prise par le tertiaire depuis plusieurs décennies, l'industrie reste encore le moteur de ce territoire avec ces trois activités principales que sont la construction aéronautique, la sidérurgie et la pétrochimie. L'emploi industriel représente encore 18 % de l'emploi total du territoire contre 10 % dans la région et 11 % dans le département⁸⁶.

4.1.3. Les rives de l'étang de Berre : une « Terre d'industrie »⁸⁷

Le début du XIXe siècle marque l'entame d'une période de forte expansion des activités industrielles au-delà des collines qui entourent la cité marseillaise. Cet espace contrasté que constituent les rives de l'étang de Berre, lieu de convergence de terroirs distincts (aire de pacage de la Crau, coteaux et collines à vignes et olives, etc.) s'est transformé de manière brutale à la fin du XIXe siècle sous l'impulsion des milieux industriels marseillais, soit par débordement, soit par délestage, soit par extension ou encore par annexion (Garnier, Zimmermann, 2006).

⁸⁶ Données Insee, janvier 2010.

⁸⁷ Cette expression est utilisée par Ouest Provence pour qualifier son territoire.

Carte 4 : Carte du pourtour de l'étang de Berre, une zone fortement industrialisée (Source : Airfobep)



Activité portuaire à l'étroit dans les bassins de la Joliette

La bourgeoisie marseillaise commence à s'intéresser à l'ouest de ce territoire en vue du développement de son port et de ses industries qui, même étendu aux bassins de la Joliette, commence à se sentir à l'étroit étant donné la limite imposée par les collines de la chaîne de la Nerthe⁸⁸. Dès le milieu du XIXe siècle, du fait de l'engorgement du port de Marseille, c'est là que, pour la première fois, est évoqué le projet de port industriel dans le golfe de Fos (Paillard, 1981). Parce que le port de Marseille n'est plus adapté au développement des nouvelles industries, l'étang de Berre va devenir un site stratégique

⁸⁸ La chaîne de la Nerthe ferme la rade de Marseille au Nord. Elle est constituée d'une chaîne de collines arides qui sépare l'étang de Berre de la mer. Elle forme une séparation naturelle entre Marseille et l'ensemble urbain qui s'étend de Vitrolles à Martigues.

pour l'implantation d'activités économiques. Pour les compagnies marseillaises, l'étang de Berre est un vaste espace à conquérir présentant l'avantage de se situer sur la liaison qui s'étend de Marseille au Rhône. La volonté de contrôle de cet espace doit aussi permettre d'éviter que la zone-liaison entre Marseille et le Rhône ne soit « colonisée » par des intérêts extérieurs et concurrents – venant d'Arles ou de Lyon (Borruey, Fabre, 1992). C'est la ville de Marseille et sa bourgeoisie qui va entreprendre ce qui est appelé par certains « la conquête de l'ouest ».

Industrialisation de la périphérie marseillaise⁸⁹

Parmi les premières industries à s'y développer, on trouve une sécherie de morue en 1876, la Compagnie des mines de la grand'Combe en 1887 ou encore la raffinerie de pétrole la Phocéenne en 1889. Fin du XIXe siècle, pour répondre au besoin de savonnerie locale, le domaine de la chimie se développe par la production de la soude issue de la décomposition du sel marin à l'acide sulfurique. À cette production de la soude, il faut ajouter le raffinage du soufre importé de Sicile et des États-Unis pour les besoins de la viticulture, la production d'engrais chimiques et de phosphates, mais aussi la production d'aluminium et l'exploitation minière à Gardanne. Les premières installations industrielles de chlorochimie qui se sont implantées sur les sites de l'étang de Berre sont elles aussi issues des mêmes milieux marseillais.

À ces activités industrielles s'articulent les activités portuaires marseillaises. Au début des années 1900, l'étang de Berre est déjà envisagé comme l'arrière-port de Marseille, c'est-à-dire une zone de transit et d'entrepôts qui peut potentiellement devenir un puissant centre industriel (Pailliard, 1981). Après la Première Guerre mondiale, le projet de faire de l'étang de Berre un port marseillais à part entière se concrétise par la création du tunnel du Rove, par l'approfondissement du canal maritime de Caronte et

⁸⁹ Voir aussi l'ouvrage *Lectures de villes* dans lequel Marcel Roncayolo détaille le développement de Marseille et de sa région (Roncayolo, 2002).

enfin par la passe de Port de Bouc⁹⁰. Les navires peuvent, de cette manière accéder à l'étang de Berre. Ces différents canaux composent le canal de Marseille au Rhône.

Dès les années 1930, grâce à l'ouverture de l'étang de Berre à la navigation maritime, la vocation industrielle de l'étang s'affirme encore plus fortement avec l'implantation de raffineries, ce qui laisse présager que la période de l'entre-deux-guerres s'annoncera comme le temps des pétroliers. À cette époque, plusieurs sociétés de ce secteur prennent place sur les bords de l'étang de Berre : la Compagnie des produits chimiques et raffineries de Berre-l'Etang devenue Shell, la Société générale des huiles et pétroles devenue BP, la Compagnie française de raffinage, filiale de la Compagnie française des pétroles, devenue Total, et les raffineries de Provence à La Mède et à Lavéra-Martigues. Aujourd'hui, Berre est la première plateforme pétrochimique en Europe du sud.

Comme l'analysent les auteurs de l'article « L'Aire Métropolitaine Marseillaise et ses territoires d'industrie » :

« que l'on se place à l'ouest autour de l'étang, que l'on regarde au nord du côté de Gardanne ou que l'on se situe à l'est au fond de la crique de La Ciotat, la constellation des sites industriels périphériques était donc bien disjointe du cœur industrialo-portuaire de la ville-centre mais à bien des égards, cependant, elle en constituait une émanation, un débordement et même, selon un terme quelque temps consacré, une annexe » (Garnier, Zimmermann, 2006 : 222)

En fin de compte, pendant un siècle et demi, la ville de Marseille a été prise dans une dynamique économique qui l'a poussée à sortir de sa calanque du Vieux-Port, à étendre ses bassins portuaires vers le nord. Butant sur la chaîne de la Nerthe, elle l'a percée pour atteindre par la voie d'eau les étangs de Berre et de Caronte, les ouvrir à la navigation maritime et à poursuivre cette marche vers le Rhône par la réalisation du port pétrolier de Lavéra, puis celle du complexe industrialo-portuaire du golfe de Fos (Ricard, 1989).

⁹⁰ La passe de Port de Bouc est l'entrée des eaux de la mer méditerranée dans l'étang de Berre.

Au regard de l'emprise de Marseille sur le développement du territoire du pourtour de l'étang de Berre et plus largement de l'ensemble de la périphérie marseillaise du début du XIXe siècle jusqu'au milieu des années soixante-dix, on comprend alors les raisons qui poussent aujourd'hui ces territoires à affirmer leur autonomie et leur refus de se voir intégrer dans un « Grand Marseille », dans un contexte où le modèle à l'œuvre est passé de la gestion d'un centre et sa périphérie à un modèle multipolaire.

Vocation exclusivement industrielle de l'étang

Avec l'implantation massive des industries sur le pourtour de l'étang de Berre, la vocation industrielle de ce plan d'eau⁹¹ est devenue exclusive avec la loi du 5 janvier 1955 d'aménagement hydroélectrique de la Durance. Cette « petite mer » qui s'étend sur pas moins de 15 000 hectares et qui compte 75 kilomètres de côtes est, depuis le XVIIe siècle, le réceptacle d'un certain nombre d'activités et par là même, de rejets en tout genre.

Cette loi qui définit le détournement dans l'étang des eaux de la Durance confie plusieurs missions à EDF : outre la production d'électricité, la compagnie doit assurer l'irrigation des cultures, l'alimentation en eau potable des villes et contenir les crues dévastatrices de la Durance et du Verdon. C'est par le canal de la Durance, qui est le canal usinier EDF alimentant la centrale hydroélectrique de Saint-Chamas, que sont drainées les eaux douces de la Durance dans l'étang de Berre. La centrale électrique de Saint-Chamas située au nord de l'étang est une installation stratégique pour l'ensemble de la région PACA puisqu'elle lui assure l'essentiel de son approvisionnement en électricité. La centrale, qui est le point terminal d'un vaste ensemble de 19 unités de production hydroélectriques réparties sur le cours du canal usinier de la Durance, est de fait le point de déversement d'importants rejets d'eau douce et de limons. Ces derniers ont des

⁹¹ Toutes ces informations sur l'étang ont été recueillies en grande partie sur le site internet : <http://www.etangdeberre.org/sommaire.htm>. Ce site est géré par le groupement d'intérêt public pour la réhabilitation de l'étang de Berre, le GIPREB, dont la mission principale est d'assurer la remise en l'état de l'étang de Berre (suivi écologique du milieu, coordination des études et des travaux autour de la question de la réduction des pollutions industrielles, organiser la diffusion des résultats etc.)

conséquences négatives du point de vue hydrologique et écologique sur l'étang : il fait chuter le taux de salinité et favorise la stratification des eaux liée à la différence de densité entre l'eau douce déversée et l'eau de mer entrant en profondeur.

Cette modification du milieu aquatique par un apport accru en nutriments a provoqué un phénomène d'eutrophisation du milieu, c'est-à-dire une dégradation du milieu d'origine par la prolifération d'algues notamment. La biodiversité de l'étang s'en est trouvée diminuée, son écosystème déséquilibré de même que la qualité de l'eau a été altérée. Les rejets d'eau douce de la centrale électrique de Saint-Chamas sont le premier facteur de pollution de l'étang même si l'activité agricole et l'usage de fertilisants ne sont pas sans effets sur la qualité des eaux chargées en phosphates, en nitrates et en engrais.

Cette pollution a pour conséquence de confirmer par une nouvelle loi, la loi du 17 juillet 1957, la vocation exclusivement industrielle de l'étang. Cette loi a pour rôle d'interdire la pêche dans l'étang du fait de l'accumulation de la pollution chimique dans la chair des poissons. Treize années plus tard, en 1970, l'État envisage même de déclarer insalubre le Golf de Fos. À partir des années quatre-vingt-dix, les efforts consentis par les industriels et les collectivités locales du pourtour de l'étang de Berre, couplés à une réduction des rejets d'eau douce de la centrale EDF de Saint-Chamas, ont permis de diminuer les perturbations provoquées par l'activité humaine sur l'écosystème de l'étang et de ses environs. Les volontés de réhabilitation de cette mer intérieure sont nombreuses et participent à faire avancer les actions d'amélioration de cet environnement fragile. Néanmoins, à l'heure actuelle, les usages du plan d'eau pour la pêche, la baignade, ou le nautisme, sont encore contraints par la mauvaise qualité de l'eau et du milieu.

4.2. Création de la zone industrialo-portuaire de Fos-sur-Mer et naissance de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre

La forte urbanisation du territoire résultante de l'imposant appareil industriel pétrochimique et sidérurgique participe aussi de ce sentiment de « violence faite à l'espace » et de désorientation liée à l'étrangeté de certaines cohabitations puisque se côtoient sur le même espace des salins, des plages, des cultures maraîchères, mais aussi des industries, des autoroutes, une décharge à ciel ouvert⁹², des centres commerciaux etc. (Fabiani, Pourcel, 2005). Pour l'anthropologue Tobias Girard, qui a travaillé sur le pourtour de l'étang de Berre du point de vue des enjeux politiques et économiques de la gestion des menaces environnementales, ce territoire est fondé sur une contradiction puisqu'il est le point de convergence d'un mythe provençal et d'un mythe industriel : « Les images de pêcheurs, de chasseurs et de gens qui bronzent paisiblement devant les usines fondent sur la base de la tranquillité revendiquée les bases du mythe du village gaulois en prenant l'aspect viril et volontaire d'un acte de résistance symbolique » (Girard, 2006 : 28). C'est la dimension contradictoire de cet espace qui explique l'analogie qu'il fait entre l'étang de Berre et un tableau de Magritte, et qui explique aussi le titre de son article « Ceci n'est pas un pipe-line... »⁹³.

« Dites Fos... affluent alors pêle-mêle les images de l'acier et du gigantisme industriel, les images des grandes migrations de ce troisième quart de siècle, les images de la sœur lorraine déshéritée et plane alors le lourd malaise de la sidérurgie.

Dites Fos... et surgit l'image de l'ouvrier métallurgiste paragon d'un mouvement ouvrier appuyé sur ses forteresses industrielles.

Dites Fos... et apparaît le spectre de la voisine Port-de-Bouc, emblème de la convivialité disparue du monde ouvrier des

⁹² Installée dans la plaine de la Crau à ciel ouvert, la décharge d'Entressen a longtemps été la plus vaste d'Europe dans ce domaine. Fermée depuis mars 2010, des images étaient régulièrement diffusées aux journaux télévisés des chaînes nationales et régionales, la rendant tristement célèbre par le caractère spectaculaire des sacs plastiques qui s'envolaient à plusieurs kilomètres de l'espace de la décharge les jours de grand mistral.

⁹³ Cet article accompagne les photographies de Franck Pourcel dans le catalogue de l'exposition *La petite mer des oubliés : étang de Berre, paradoxe méditerranéen*

chantiers navals et émerge le nouveau personnage du village provençal rural et artisanal investi par le salariat industriel. Dites Fos... et l'écho répond Solmer ou Ugine-Aciers » (Godard, Francis, Bouffartigues, Paul, 1985 : 1)⁹⁴.

Fin des années soixante, l'industrie pétrochimique située sur le pourtour de l'étang s'est vue complétée, avec le projet de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre, du complexe industrialo-portuaire de Fos-sur-Mer. Par son ampleur, ce projet de nature industrielle laisse une profonde empreinte sur le territoire : cheminées et usines sont des éléments persistants du paysage. En général, ils suscitent soit un sentiment de répugnance soit un sentiment de fascination. Dans les deux cas, ce territoire laisse rarement indifférent ceux qui le découvrent pour la toute première fois. A ce propos, les premières pages de l'ouvrage *La Damnation de Fos* illustrent un certain type de réaction que suscite le caractère omniprésent voire spectaculaire et terriblement saillant de cette activité dans le paysage :

« Et comme toujours, j'attendrai là la fin du jour, me laissant pénétrer par cet instant lorsque les embrasements du couchant dominant et écrasent un pays plat à l'infini de la mer, à l'infini de la terre, enveloppent de leur grandeur un panorama industriel puissant, presque grandiose. Au loin, la cathédrale d'acier dresse sa masse compacte. Les hauts fourneaux habillés de gaze rousse rougeoient dans le soir. Les ports se devinent à peine : la terre et la mer déjà mêlées estompent la rade d'une mystérieuse présence, d'une procession nautique, presque d'une fête. La raffinerie soudain s'illumine, étonnante et étincelante féerie. Une forêt de lumières décore le ciel noir. Elles s'égrènent par milliers et constellent les formes. Les torchères crachent le feu, embrasent par saccades. La rumeur industrielle chevauche la brise du soir. Elle emporte avec elle un amalgame dissonant de bruits. Les uns imprègnent comme des murmures, les autres déchirent comme des ruptures » (Paillard, 1981 : 19).

Ce n'est pas étonnant que ce soit la machinerie industrielle qui retienne le plus l'attention du visiteur même fidèle vu le caractère très polluant et dangereux de cette

⁹⁴ Cette citation est extraite de l'introduction du numéro 2 de la revue *Enquête* intitulée « Au fil de la lignée. Familles de sidérurgistes en Provence ». Comme il l'est précisé en en-tête de ce numéro, ce texte constitue le compte rendu final de la partie portant sur la région Fos-sur-Mer de la recherche confiée par le Ministère de l'Urbanisme et du Logement à l'Université de Nice (GERM) par la convention n° 8131544002237501 (Godard, Francis, Bouffartigues, Paul, 1985).

activité et la densité qu'elle occupe sur le territoire des rives de l'étang de Berre. Cette industrie impose toujours aujourd'hui des contraintes sur les usages en particulier des plans d'eau (mer, étang de Berre).

4.2.1. Territoire explosif en zone fortement urbanisée : la zone industrialo-portuaire de Fos (ZIP)

Les données chiffrées qui existent sur la Zone industrialo-portuaire de Fos (ZIP) sont tout à fait révélatrices de l'ampleur du développement industriel de l'étang de Berre : la ZIP s'étend sur pas moins de 10 000 ha ; elle compte quelque 62 sites industriels – chimiques, pétrochimiques, métallurgique, gaziers – recensés à proximité des habitations de l'ouest de l'étang de Berre. De plus, ses rives concentrent en effet de tristes records : un des plus grands nombres de sites Seveso de toute la France et le quatrième site d'Europe le plus pollué à l'ozone. Fos-sur-Mer représente d'ailleurs la deuxième commune de France au nombre d'installations classées soumises à la directive SEVESO (risques d'explosion, d'émissions de gaz toxique ou d'incendie). La dangerosité de ces aménagements est liée à l'extrême concentration de tous ces polluants et les risques de mélanges sur une superficie somme toute réduite. Jean-Louis Fabiani constate à juste titre qu'autour de l'étang de Berre « tout est, par définition, explosif » (Fabiani, 2006 : 17).

Régulièrement, des accidents au sein mêmes des sites industriels du pourtour de l'étang de Berre interviennent à titre de piqûres de rappel, quant au risque quotidien qu'ils représentent pour les habitants. Ces derniers n'ont pas oublié l'explosion qui a eu lieu au sein de la raffinerie de La Mède, classée « risques technologiques majeurs⁹⁵ » en 1992. Six techniciens ont péri dans cet accident et deux ont été gravement blessés. Les derniers accidents en date se sont produits début janvier 2011 sur le site pétrochimique de Lavéra,

⁹⁵ Les accidents classés en « risques technologiques majeurs » sont liés à tout risque d'origine anthropique, regroupant les risques industriels, nucléaires, biologiques. Les risques technologiques majeurs trouvent leur origine dans la présence dans certains établissements ou dans certaines installations, de quantités importantes de substances dangereuses. Cette définition est extraite du dictionnaire encyclopédique de l'environnement en ligne, accessible en ligne à l'adresse suivante : http://www.actu-environnement.com/ae/dictionnaire_environnement/definition/risque_technologique.php4.

près de Martigues. Le premier de ces accidents a été provoqué par une explosion survenue à l'usine Gazéchim, distributeur de gaz liquéfié. C'est une rupture de canalisation qui aurait provoqué un dégagement de chlore puis l'explosion d'une cuve de soude provoquant le décès d'un ouvrier de 28 ans, atteint par la déflagration. Le bilan de la préfecture des Bouches-du-Rhône fait également état d'un blessé grave et de trois personnes incommodées⁹⁶. Quelques jours plus tôt, le mardi 4 janvier, une fuite de butane a été détectée dans l'atmosphère par les capteurs de l'usine Géogaz, lieu d'origine de la fuite. Par mesure de précaution, l'usine Géogaz a été évacuée et ses accès ont été bloqués. La fuite a pu être stoppée avant que cette dernière ne provoque de plus graves dégâts⁹⁷. Un article publié le 27 novembre 2010 dans *La Provence* commençait par une énumération de tous les accidents industriels survenus sur le site de Lavéra en moins de trois mois, témoignant de la gravité de la situation en terme de gestion de la sécurité sur ces sites :

« Deux blessés au mois d'août chez Naphtachimie, une canalisation qui explose en septembre, des incidents chez Arkema, chez Oxochimie, sur le site de stockage de Total et tout ça, en moins de trois mois, sur la plateforme pétrochimique de Lavéra. Rarement autant d'incidents-plus ou moins graves-auront été enregistrés sur un seul complexe en si peu de temps. Et au-delà des enquêtes internes et administratives ouvertes à chaque épisode, c'est aujourd'hui le préfet de Région qui demande des comptes aux industriels »

(La Provence, le 27 novembre 2010).

4.2.2. Territoire de pollution

À propos de la pollution industrielle, le blog *Planète 89*, hébergé par la revue électronique d'informations *Rue89*, a titré l'un de ses articles daté de juin 2010 par une

⁹⁶ Voir l'article sur le site internet de *La Provence* : <http://www.laprovence.com/article/region/un-mort-et-neuf-blesses-dans-un-accident-industriel-a-lavera> (consulté le 8 janvier 2011).

⁹⁷ Voir la dépêche du quotidien régional *La Provence* daté du mardi 04 janvier 2011, <http://www.laprovence.com/actu/region-en-direct/breve-martigues-39>, (consulté le 05 janvier 2011).

question très suggestive quant à l'idée que se fait l'auteur des risques que vivent au quotidien les habitants de ce territoire : *A Fos-sur-Mer, « pourquoi tout le monde meurt d'un cancer ? »*⁹⁸. Cet article interroge les multiples impacts des polluants sur la santé des habitants en laissant supposer que les données chiffrées qui existent à ce sujet ne sont délibérément pas diffusées par les pouvoirs publics qui sont en train de perdre la confiance des populations dont le territoire de vie est saturé par la pollution atmosphérique et de l'ensemble du milieu naturel.

Les deux consultations publiques menées par Ouest Provence par l'intermédiaire de son journal intercommunal respectivement en 2005⁹⁹ et en 2009¹⁰⁰ témoignent de la forte préoccupation des populations par rapport au sujet de la pollution et de l'environnement. En 2005, à la question « pour chacune des propositions suivantes, diriez-vous qu'elle correspond ou non à l'idée que vous vous faites du territoire d'Ouest Provence ? », 69 %¹⁰¹ des réponses ont formulé la proposition qui consiste à définir Ouest Provence comme « un territoire qui concentre les pollutions ». En 2008, à la même question, le pourcentage est de 61 %. En cohérence avec ces pourcentages, à la question de savoir quelles devraient être les priorités d'Ouest Provence, en 2009 comme en 2005, la protection de l'environnement arrive en tête des priorités partagées par tous les habitants, quelle que soit leur commune d'habitation. D'ailleurs, on a pu lire sur la première page du numéro 25 du journal Ouest Provence que les vœux pour la nouvelle année 2009 sont formulés en lien avec la thématique environnementale et en particulier avec celle de l'amélioration de la qualité de l'air :

« Meilleurs vœux. Qu'en 2009 nous respirions un air plus pur ».

⁹⁸ <http://www.rue89.com/planete89/2010/07/13/a-fos-sur-mer-pourquoi-tout-le-monde-meurt-dun-cancer-158604#commentaires>, (consulté le 3 novembre 2010).

⁹⁹ Journal intercommunal Ouest Provence n°11, décembre-janvier 2005, titre de l'article : « votre avis sur le territoire », p.6-7.

¹⁰⁰ Journal intercommunal Ouest Provence n°26, mai 2009, titre de l'article : « Ouest Provence, c'est vous ! », p.11-14.

¹⁰¹ Ce pourcentage varie d'ailleurs en fonction des lieux d'habitations des répondants. En effet, les habitants de Fos ont répondu à 84%, les habitants d'Istres à 70%.

D'après la consultation publique de 2009, l'action environnementale arrive en tête du classement des actions¹⁰² repérées par les habitants comme relevant de la compétence d'Ouest Provence. Aujourd'hui et ce, malgré la crise économique qui depuis 2008 n'a pas épargné l'industrie dans un contexte d'accentuation du phénomène de désindustrialisation en France, la zone du golfe de Fos est toujours en expansion et les terrains encore disponibles font toujours l'objet de convoitises par différents investisseurs. À ce jour, de nouvelles implantations prennent place dans la ZIP : l'incinérateur de Fos, implanté en bord de mer sur décision de la Communauté urbaine de Marseille (Marseille Provence Métropole) et contre la volonté des élus et des populations locales¹⁰³, et le terminal méthanier de Fos-Cavaou qui a nécessité l'amputation de la partie ouest de la plus grande plage du secteur¹⁰⁴. Le projet Fos 2 XL prévoit le développement du site par la création



Figure 1 : Une du journal intercommunal Ouest Provence n°25, janvier-février 2009

¹⁰² L'environnement se trouve en haut du classement avec un taux de 86% des réponses. Viennent ensuite le transport, l'aménagement du territoire, les déchets ménagers et la culture (à 68%).

¹⁰³ L'incinérateur de Fos-sur-Mer est en activité depuis début janvier 2010 mais la véritable exploitation est prévue pour novembre 2010.

¹⁰⁴ Cet espace s'étend sur plus d'1,5 kilomètre de plage sans discontinuité.

de nouveaux terminaux à conteneurs. D'après la chambre du commerce et de l'industrie de Marseille Provence¹⁰⁵, le projet Fos 2XL doit permettre de doubler le trafic conteneurs de Grand Port Maritime de Marseille.

4.2.3. Pollution subie : le cas de l'incinérateur de Fos

Depuis la révélation par le maire de Marseille et le président de la CUM en 2002 du choix unilatéral d'implanter l'incinérateur sur un terrain appartenant au port autonome de Marseille sur la zone industrialo-portuaire de Fos-sur-Mer plutôt que dans ses quartiers est (Saint-Menet à la Valentine) ou dans ses quartiers nord (Aygaldes), la mobilisation des élus d'Ouest Provence et des populations contre cette décision ne s'est pas démentie. Cet incinérateur vient en remplacement de la décharge à ciel ouvert de Saint-Martin de Crau – située à proximité d'Entressen – qui stockait les milliers de déchets des habitants de la cité phocéenne.

Pour comprendre les raisons de ce conflit, il faut, tout d'abord, savoir qu'une grande partie du Golf de Fos est la propriété du Grand-Port de Marseille-Fos et échappe donc à tout contrôle par les communes et par Ouest Provence, dont les populations riveraines sont malgré tout les premières concernées par ce type d'équipement aux émanations dans atmosphériques toxiques (rejets de dioxine et de furane). L'ensemble du Port autonome de Marseille-Fos qui est situé sur un territoire qui appartient à 50 % à Port-Saint-Louis-du-Rhône et à 80 % à Fos est la propriété de la MPM et de l'État, ce qui revient à dire que les maires de ces communes et les élus communautaires n'ont aucun pouvoir décisionnel sur cette partie de leur territoire. Le sentiment qui se dégage de cette décision d'implantation prise contre l'avis des populations et des élus locaux est celui d'un déni de démocratie, car il n'y a pas eu de commission particulière du débat public sur ce projet d'incinérateur installé sur une portion de territoire où l'État et la CUM sont souverains.

¹⁰⁵ CCI Marseille – Provence, Centre de ressources économiques. <http://www.ccimp.com>

La question de l'incinérateur, en activité depuis début janvier 2010, et du conflit qui oppose Ouest Provence et les associations de défense de l'environnement à la Communauté urbaine de Marseille depuis plus de huit années, mérite d'être ici évoquée étant donné que ces événements participent à nourrir un imaginaire territorial fondé sur l'image d'un territoire pollué et sur l'idée que les élus locaux du pourtour de l'étang n'ont pas la maîtrise du destin de leurs territoires d'exercice. Il y a, avec cette affaire de l'incinérateur de Fos, le sentiment que la ville de Marseille perpétue une pratique du politique fort peu démocratique, visant à délocaliser les activités les plus polluantes à sa périphérie lointaine, soit sur les rives de l'étang de Berre déjà saturées en la matière. Autrement dit, le territoire de Fos fait en quelque sorte toujours figure d'exception du point de vue des modalités d'exercice de la décision politique, dans le sens où les décisions continuent à être prises ailleurs – au sein de l'État, de la métropole marseillaise, des sièges sociaux des grandes entreprises etc. – sans concertation et sans prise en compte des volontés et intérêts locaux. La déclaration du maire de Martigues, Gaby Charroux, au sujet de l'incinérateur est tout à fait révélatrice du sentiment général qui règne sur les territoires des rives de l'étang de Berre :

« La façon dont a procédé la métropole marseillaise représente un véritable déni de démocratie. Le droit d'aménager leur territoire dévolu aux élus d'Ouest Provence et à ses habitants a été nié. Il est important pour nous de soutenir ce combat qui est un combat pour la démocratie. La réforme des collectivités territoriales qui est en cours va priver les élus locaux de leurs prérogatives et se traduira par de nouveaux dénis, pareils à celui que nous constatons et déplorons aujourd'hui »¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Cette déclaration est extraite du site internet de Ouest Provence dont la une titrait le 07/01/2010 *Incinérateur : « Le combat continue »,* [http://www.ouestprovence.com/index.php?id=843&tx_ttnews\[pS\]=1301475062&tx_ttnews\[tt_news\]=2867&tx_ttnews\[backPid\]=844&cHash=1af8d9f1c4](http://www.ouestprovence.com/index.php?id=843&tx_ttnews[pS]=1301475062&tx_ttnews[tt_news]=2867&tx_ttnews[backPid]=844&cHash=1af8d9f1c4), (consultation le 06 mars 2010).

4.3. Ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre : une ville nouvelle disloquée

En choisissant de se concentrer de manière exclusive à ce territoire d'Ouest Provence et au cas de la régie culturelle *Scènes et Cinés*, cette recherche a fait le pari de se donner une ambition monographique de manière à appréhender dans sa complexité la dynamique locale de notre objet (Fabiani, 1999). À un moment où nombreux sont les travaux qui adoptent une perspective d'analyse thématique ou comparatiste, nous avons souhaité nous pencher en détail sur un processus localisé de requalification d'un territoire intercommunal. La singularité du cas étudié sera, dans les pages qui suivront, décrite et expliquée à l'aune de son contexte d'apparition dont l'histoire est héritée du projet d'urbanisation des villes nouvelles françaises. Le local qui est ici approché sera envisagé non pas en soi, mais en vue d'en « extraire une argumentation de portée plus générale, dont les conclusions seront réutilisables » (Revel, Passeron, 2005 : 9). Avant d'entrer dans la phase de description de notre cas, nous faisons un détour par l'histoire de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre.

4.3.1. Histoire de la constitution de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre

Les caractéristiques générales de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre, dont fait partie l'histoire de sa constitution, sont tout à fait particulières au regard des huit autres villes nouvelles créées en France, fin des années soixante. En même temps, comme le souligne René Borruey (2008) dans son article « Rives de l'étang de Berre : ville nouvelle malgré tout... », la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre, sous certains aspects, présente aussi une forme de similitude avec les autres villes nouvelles françaises.

État versus élus locaux : la loi Boscher comme déclencheur de réflexes localistes

Parmi les traits les plus singuliers de cette ville nouvelle il y a le fait qu'elle est encore à l'heure actuelle celle qui a suscité le moins de curiosité et par là même qui a été la moins étudiée de toutes (Borruey, 2006). Pourtant, avec la création du Programme d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles françaises¹⁰⁷, les travaux de recherche se sont multipliés mais, à part quelques monographies sur les villes nouvelles en région, la grande majorité d'entre eux ont tout de même concerné les villes nouvelles de la région parisienne¹⁰⁸.

Deuxième autre singularité de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre et non des moindres, l'État ne s'est pas trouvé dans une position de force malgré son pouvoir de financement et son centralisme. Autrement dit, même si aucune des villes nouvelles ne s'est mise en place sans connaître de résistances, c'est sur les rives de l'étang de Berre que l'État a rencontré le plus de difficultés par rapport aux élus locaux, au point de se retrouver dans une « position de faiblesse stratégique » (Borruey, 2006 : 5). En cela, la situation en région marseillaise a été bien loin du modèle parisien. Car, malgré le projet du complexe industrialo-portuaire auquel tenait tant l'État, appelé par ailleurs, comme nous le rappelle René Borruey « l'enfant chéri de la Datar » (Ibid.), les collectivités territoriales n'ont pas manqué de lui faire entendre qu'elles avaient la maîtrise de leurs territoires et qu'elles n'avaient pas l'intention de s'en voir déposséder.

Toute la problématique posée par l'expérience fosséenne repose la possibilité de réalisation d'une action décentralisatrice menée par le centre, sans concertation en amont

¹⁰⁷ C'est à la demande du Premier Ministre, Lionel Jospin, qu'un programme d'histoire et d'évaluation des neuf villes nouvelles françaises (Cergy-Pontoise, Etang de Berre, Evry, Isle d'Abeau, Marne la Vallée, St Quentin en Yvelines, Sénart, Val de Reuil, Villeneuve d'Ascq) est créé en 1999. Ce programme a pour mission de réunir les éléments descriptifs de l'histoire des villes nouvelles et de mieux comprendre le cheminement de l'œuvre entreprise et ses résultats. Ce programme, de cinq ans (2000-2005), est à caractère interministériel et partenarial. Il a reçu une première dotation de cinq millions de francs. Il a été dirigé par Jean-Eudes Roullier, secrétaire général du Groupe central des villes nouvelles de 1970 à 1993 et président du même groupe de 1993 à 2000.

¹⁰⁸ Voir l'état des travaux en mars 2005 du programme interministériel d'Histoire et d'évaluation des villes nouvelles françaises (2001-2005), <http://www.villes-nouvelles.equipement.gouv.fr>.

avec le local. Ce projet de ville nouvelle pour laquelle a été missionnée la Datar a rencontré des difficultés sur le terrain local par faute d'adaptation des grandes orientations définies par l'État à des dynamiques locales spécifiques.

L'attitude de l'État est le reflet de l'idéologie à l'œuvre dans les sphères technocratiques de l'époque où l'on tente de gommer le local et ses particularismes, car il est jugé pas assez indépendant et n'ayant pas une hauteur de vue suffisante pour mener à bien un projet aussi ambitieux que celui de Fos, dont les enjeux dépassent les frontières nationales. L'époque étant, en effet, propice au « néo-jacobisme gaullien » (Paillard, 1981 : 56), le projet de Fos sera l'occasion pour l'autorité administrative centrale de s'imaginer comme le maître d'ouvrage d'une « véritable épopée », d'une « entreprise à la mesure de la démesure » (Ibid.) pour laquelle seuls les représentants de l'État sont considérés comme ayant une vue à grande échelle de la mission et se situant au-dessus de toutes pressions locales.

Voyons un peu plus en détail, à partir du cas de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre, la manière dont s'est déroulée la mise en œuvre de l'une des politiques les plus volontaristes que la France contemporaine ait connue (Borruey, 2006). Revenir sur l'histoire de la ville nouvelle, c'est tenter d'exposer le contexte historique dans lequel l'intercommunalité d'Ouest Provence s'est construite. Nous pensons en effet que cette entité politico-administrative est traversée par des enjeux identitaires qui ne sont pas étrangers à la manière dont elle a été fabriquée par les acteurs politiques à partir du milieu des années soixante.

Objectifs initiaux de l'État

Les objectifs initiaux de l'État dans cette opération de création de villes nouvelles sur les bords de la Méditerranée sont triples. Le premier objectif consiste en l'aménagement du territoire dans un espace affaibli, car touché par la crise sociale et économique liée à la désindustrialisation marseillaise, les difficultés du port et la perte de centralité de la deuxième ville de France. Il s'agit de substituer la vocation coloniale du port à une vocation industrielle, conversion censée lui permettre de se faire une place à

l'échelle de l'Europe. Cette ambition est portée dès le début des années cinquante par un petit nombre d'élus de la Chambre de commerce et d'industrie.

Le deuxième objectif est d'encourager l'industrialisation de la façade méditerranéenne française par le biais d'une zone industrialo-portuaire, couplant un grand port avec des industries lourdes. Avec l'aide de la DATAR, l'État et de grandes entreprises nationales manifestent leur volonté de voir émerger un pôle de croissance où se concentrent plusieurs activités industrielles (sidérurgie, pétrochimie, chlorochimie) à l'endroit où est prévu le développement de l'un des neufs projets ville nouvelle.

Enfin, le dernier des objectifs étatiques est de trouver une solution à la crise de la sidérurgie française en incitant le groupe lorrain De Wendel à moderniser sa production dans une usine littorale. Émanant au départ des milieux professionnels de la sidérurgie française, cet objectif formulé dès la fin des années quarante envisage un avenir au développement de la sidérurgie sur l'eau, dont la première est implantée à Dunkerque.

C'est ainsi qu'entre 1964 et 1971, Fos-sur-Mer est devenu l'objet d'un projet de développement national motivé par le concept de sidérurgie au bord de l'eau et par la constitution de la communauté économique européenne instituant l'idée d'un « Europort » du sud, capable de rivaliser avec Rotterdam. Face à l'enjeu de cet important projet, l'État souhaite que les villes du pourtour de l'étang de Berre se regroupent de façon à assurer l'accueil des populations supposées venir travailler dans les grandes entreprises s'installant à Fos. Il est donc question d'aménager de manière rationnelle un territoire qui est voué à connaître, dans les années à venir, une forte expansion démographique et urbaine. Cette opération d'aménagement de grande envergure exige la construction de logements, de routes, d'écoles, d'équipements sportifs et culturels, entre autres choses.

Projet initial : villes nouvelles en plaine de Crau

Dans cette perspective, en 1965, le projet de l'administration française en matière d'aménagement planifie de créer, dans un premier temps, *ex nihilo* deux ou trois villes nouvelles en plaine de Crau : « Les villes nouvelles de Crau seront intégrées à la tradition provençale, au tissu régional : on "provençaliser" cette Crau que sa rudesse avait

quelque peu écartée du mythe bucolique » (Pailliard, 1981 : 93). Pour l'État et ses plus hautes instances, la volonté est de garder la maîtrise complète du projet en créant des villes de toutes pièces. Malheureusement pour le pouvoir central, la réception du projet par les élus locaux est plutôt mitigée, voire même glaciale, ce qui a pour conséquences de transformer le projet initial de l'État. Ces premiers heurts, qui laissent présager d'un changement de relation entre l'État et les structures locales, vont assurer aux élus locaux une imposition de leur manière de concevoir l'urbanisation : recentré sur l'ouest de l'étang, le projet villes nouvelles en région marseillaise ne prend plus forme dans la plaine de la Crau mais s'appuie désormais sur des centres urbains existants et déjà bien structurés.

Dans la mise en œuvre de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre, les représentants de l'État vont devoir également compter avec les élus marseillais qui ont vu, dans ce projet de « conquête » de l'ouest de l'étang, le développement possible d'une métropole concurrente à la leur, en matière de rayonnement régional. Les études prévisionnelles menées à l'époque ont présumé un développement démographique ambitieux devant atteindre le million d'habitants autour des rives de l'étang de Berre. C'est pourquoi Gaston Defferre, alors maire de Marseille, va organiser une fronde localiste contre le dispositif étatique dont l'ambition a été perçue comme un risque de déstabilisation de la métropole marseillaise.

Recentrage de la ville nouvelle sur les bords de l'étang de Berre

Ce recentrage de la ville nouvelle sur les bords de l'étang de Berre redéfinit de nouvelles frontières à la future agglomération : les villes de Saint-Mitre les Remparts, Martigues et Port-de-Bouc doivent à présent être en mesure d'accueillir la plus forte part de l'expansion de population de la ville nouvelle, l'urbanisation étant au départ interdite sur la commune de Fos du fait des nuisances provoquées par la proximité des industries avec les zones d'habitations. En 1972, à l'heure de l'inscription du territoire des rives de l'étang de Berre dans le cadre du VIème Plan au titre du « Programme finalisé des villes nouvelles », l'État a dû une nouvelle fois revoir à la baisse ses ambitions en réduisant, d'une part, le nombre des communes entrant dans le périmètre de la ville nouvelle et,

d'autre part, en ne s'appuyant plus que sur les maires appartenant à la majorité gouvernementale :

« En ce qui concerne Fos, Paris est de plus en plus affolé par la tournure que prend l'aventure : toute une politique gaullo-pompidolienne semble irrémédiablement remise en cause, voire condamnée » (Pailliat, 1981 : 148).

Le local s'oppose à nouveau à l'État et va réussir à le faire reculer après une longue épreuve de force : alors qu'il était prévu au départ la constitution d'un établissement public d'aménagement élargi à quatorze communes¹⁰⁹, l'État s'est trouvé dans la situation de restreindre le périmètre à quatre communes que sont Vitrolles, Miramas, Fos, Istres. Contrairement à ce que l'État avait prévu avec les trois villes communistes de Saint-Mitre, Martigues et Port-de-Bouc, à savoir leur faire occuper un rôle central dans le dispositif de la ville nouvelle, leur refus de se voir intégrer dans une forme de regroupement intercommunal de type syndicat communautaire d'agglomération encadré, par la loi Bosher¹¹⁰ et spécialement configuré pour ces trois villes¹¹¹, s'est terminé par la création d'un SIVOM officialisé en avril 1973. L'attitude des élus des communes communistes (Saint-Mitre, Martigues et Port-de-Bouc) qui se sont opposés à la loi Boscher s'explique par la volonté de conserver leurs prérogatives et leurs ressources¹¹², et par là même de manifester leur désaccord face à une certaine forme d'interventionnisme d'État sur les affaires locales, vécue comme brutale et autoritaire.

Le nombre et la violence des oppositions qui se sont manifestées entre l'État et les collectivités territoriales sont aussi le résultat de clivages politiques locaux très marqués

¹⁰⁹ Les quatorze communes envisagées dans le périmètre couvert par l'établissement public d'aménagement sont les suivantes : Fos-sur-Mer, Istres, Miramas, Vitrolles, Martigues, Port-de-Bouc, Saint-Mitre, Saint-Chamas, Port Saint-Louis-du-Rhône, Châteauneuf-les-Martigues, Gignac-la-Nerthe, Marignane, Saint-Victoret, Les Pennes-Mirabeau.

¹¹⁰ Pour rappel, la loi Bosher.

¹¹¹ L'État a cru un moment pouvoir imposer son projet en proposant, non pas un syndicat communautaire unique, mais deux SCA, l'un regroupant les trois villes de la majorité gouvernementale (Istres, Miramas et Fos) et l'autre, incluant les trois villes communistes (Saint-Mitre, Martigues et Port-de-Bouc).

¹¹² Martigues préfère conserver pour soi les ressources de l'industrie et dans le cas d'un partage, elle veut pouvoir choisir librement ses partenaires ce que ne permet pas la loi Boscher contrairement au SIVOM qui est une formule volontaire de coopération dans laquelle les communes conservent leurs prérogatives (et notamment sur la fiscalité).

au début des années soixante-dix puisque la région est traditionnellement de gauche¹¹³. Est en cause, il est important de le souligner, la dimension utopiste et futuriste du projet de Fos, considéré comme véritable « Californie française » et porté par « une technocratie conquérante » (Paillard, 1981 : 44). Un projet sur lequel sont projetées de telles aspirations ne peut que susciter des tensions entre les différents acteurs impliqués sur le terrain et en particulier lorsque l'une des parties sent qu'elle est en train de perdre la maîtrise de son destin.

4.3.2. Ville nouvelle mise en pièces

L'échec de l'État, pour imposer le projet initial prévu sur une aire géographique comprenant plus d'une dizaine de communes, a entraîné une situation tout à fait atypique en matière de configuration territoriale. La ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre est la seule parmi les huit autres à être bipolaire. Juridiquement, la ville nouvelle englobe quatre communes : trois communes (Fos-sur-Mer, Istres et Miramas) qui sont limitrophes et regroupées dans une même structure intercommunale (le SCA devenu SAN en 1983) et la ville de Vitrolles qui n'a aucune frontière commune avec les trois autres, et qui se situe hors du champ d'action du SCA. Tandis que les trois villes se situent à l'ouest de l'étang de Berre à plus de quarante kilomètres de Marseille, la ville de Vitrolles se trouve à l'est de l'étang à une vingtaine de kilomètres de Marseille. Vitrolles¹¹⁴ est pour cette raison qualifiée de commune « associée ».

Vitrolles était supposée constituer son propre syndicat communautaire avec d'autres communes de l'est de l'étang de Berre, Marnage en tête, qui a refusé le projet

¹¹³ Dans cette aire métropolitaine marseillaise, plusieurs municipalités ont à leur tête des élus communistes (Martigues, Saint-Mitre les Remparts, Port-de-Bouc etc.). La présidence de la république et le gouvernement sont de droite (Charles de Gaulle puis vient ensuite Georges Pompidou). Il y a donc sur le terrain local une opposition entre une majorité gouvernementale de droite et des communes à majorité de gauche à qui l'on veut imposer une nouvelle organisation urbaine.

¹¹⁴ Pour aller plus loin sur le cas de la ville de Vitrolles, voir notamment la synthèse rédigée par Arlette Hérat d'un projet de recherche sur la question de l'espace public en villes nouvelles, mené dans le cadre du programme d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles françaises sous la direction scientifique de Michel Rautenberg et Samuel Bordreuil.

d'agglomération nouvelle avant de le regretter quelques années plus tard (André, 1985). Du fait de cette fragmentation du territoire de la ville nouvelle, certains en parlent même au pluriel : ils disent les villes nouvelles des rives de l'étang de Berre.

D'un point de vue des statistiques, la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre est la plus étendue de toutes, et elle est aussi la plus peuplée des provinciales. D'un point de vue sociologique, les cadres et professions intellectuelles supérieures y sont sous-représentés. Malgré les résistances locales fortes rencontrées par l'État et l'éclatement territorial inhabituel qui en découle, cette ville nouvelle est néanmoins considérée comme exemplaire du point de vue de la fabrication des quartiers pavillonnaires, des équipements publics de proximité et de la gestion écologique des sites (Borruey, 2008). Dans le domaine du logement par exemple, la région de Fos se caractérise par le fait que les opérations d'urbanisation de grande taille, qui sont en quelque sorte la marque de fabrique des villes nouvelles en région parisienne, ont été abandonnées au profit de petites unités pour lesquelles les entreprises locales ont été sollicitées. À Fos, il n'y a ni grande tour, ni barres immenses. Tout a été fait pour éviter les dérives de la construction industrielle qui ont permis la naissance des grands ensembles et des grandes cités dortoirs parisiennes.

Puisque le territoire qui nous intéresse n'est pas celui de l'ensemble de la ville nouvelle mais bien celui du SAN Ouest Provence, anciennement ville nouvelle du Nord-ouest de l'étang de Berre ou ville nouvelle de Fos, puisque les deux appellations ont eu cours sur ce territoire, c'est de ce périmètre plus restreint dont nous parlerons à présent et dont il nous faut dresser un portrait plus en détail.

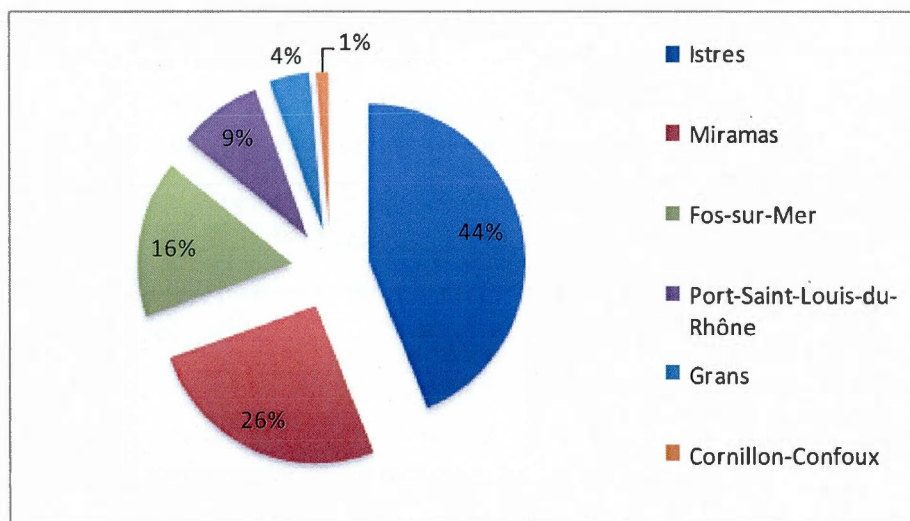
4.4. Ville nouvelle de Fos ou SAN du Nord Ouest de l'étang de Berre

À l'origine du regroupement actuel des six communes du SAN *Ouest Provence* se trouve, nous l'avons abordé avec l'histoire de la constitution de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre, la création du complexe industrialo-portuaire de Fos. L'objectif de développement de la ville nouvelle a envisagé un accroissement du nombre d'habitants des trois communes qui, de 28 000 en 1970, passerait à 88 000 en 1995. L'enjeu étant de financer les dépenses publiques engendrées par cette importante expansion urbaine par le biais des ressources fiscales provenant de la zone industrielle de Fos-sur-Mer. À ce jour, l'objectif est largement dépassé : selon le dernier recensement INSEE de 2006, la population totale d'Ouest Provence dépasse ces prévisions puisqu'elle avoisine les 100 000 habitants¹¹⁵. Il faut néanmoins ajouter que depuis 2002, trois nouvelles communes ont intégré le périmètre. Istres compte 43 680 habitants, Miramas 25 621 habitants, Fos-sur-Mer 16 018 habitants, Port-Saint-Louis-du-Rhône 8 681 habitants, Grans 4 167 habitants et Cornillon-Confoux 1 356 habitants.

Tableau 3 : Répartition de la population d'Ouest Provence en 2007 (source INSEE)

Villes de l'EPCI Ouest Provence	Nombre d'habitants
Istres	43 680
Miramas	25 621
Fos-sur-Mer	16 018
Port-Saint-Louis-du-Rhône	8 681
Grans	4 167
Cornillon-Confoux	1 356
Total	99 523

¹¹⁵ Selon l'observatoire économique et social d'Ouest Provence sur la base du recensement Insee, la population de Ouest Provence est de 99 523 habitants en 2007



Graphique 1 : Répartition de la population SAN Ouest Provence, recensement 2007

4.4.1. Portrait de territoire : un territoire hétérogène

En introduction de cette partie, il a beaucoup été question d'Ouest Provence sous l'angle de son activité industrielle. L'omniprésence de ce secteur s'explique par le fait que la zone industrialo-portuaire est le moteur économique du territoire avec 40 % des salariés travaillant dans l'industrie¹¹⁶ contre 39 % dans les services, à titre de comparaison. D'une manière générale, cinq grands secteurs d'activités structurent tout particulièrement le territoire : la pétrochimie, la sidérurgie, l'industrie chimique, l'aéronautique et la logistique. Cependant, on ne peut pas faire l'impasse sur le rôle non négligeable de l'agriculture dans ce territoire dont 34 % de la surface totale est cultivée. Ouest Provence se compose de trois grandes régions agricoles que sont les coteaux de Provence, la Crau et la Camargue. Parmi les productions, quatre labels AOC et un IGP sont référencés.

¹¹⁶ Cette donnée a été produite par l'observation social et économique de Ouest Provence dans son dossier « L'économie sur le territoire de Ouest Provence », janvier 2007. Elle est basée sur les sources Assedic de 2005.

Outre la diversité des paysages avec les collines, le littoral, les marais, les étangs etc., Ouest Provence comprend des zones fortement urbanisées composées de communes très différentes les unes des autres : la ville d'Istres considérée comme la ville-centre – même si l'effet de centralité est assez faible sur cette intercommunalité – est la plus importante du territoire en nombre d'habitants puisqu'elle regroupe plus de 40 % de l'ensemble de la population d'Ouest Provence. C'est à Istres que résident principalement les employés et les professions intermédiaires tandis que Fos-sur-Mer est plutôt pavillonnaire, et compte parmi ses résidents surtout des ouvriers et des employés. Les villes de Grans et Cornillon-Confoux sont des communes rurales à vocation résidentielle marquée par une surreprésentation des cadres par rapport à l'ensemble du territoire. À l'opposé, les villes de Miramas et de Port-Saint-Louis-du-Rhône sont catégorisées comme deux zones urbaines sensibles avec un parc locatif social important (47 % à Miramas et 55 % à Port-Saint-Louis-du-Rhône).

Enfin le territoire se caractérise par un faible niveau de qualification, un taux de chômage qui dépasse les 13 %, un niveau de revenu assez faible avec un salaire net horaire qui ne dépasse pas les 12¹¹⁷ euros. Au vu de ces données, on ne s'étonnera pas que le parc social locatif soit important sur ce territoire. Pour l'ensemble des habitants d'Ouest Provence, la résidence principale est pour 46 % d'entre eux une location dont 28,5 % sont des logements de type HLM.

Si l'on se réfère aux catégorisations construites par Philippe Estèbe (2008) dans son ouvrage *Gouverner la ville mobile*, Ouest Provence peut être rangé parmi les groupements hétérogames – opposées aux groupements homogames –, c'est-à-dire qui ne présentent pas de base de ressemblance entre les communes-membres. Ce qui caractérise Ouest Provence, avant la suppression de la taxe professionnelle unique, c'est qu'elle est composée historiquement de populations pauvres vivant dans des communes fiscalement riches, auxquelles sont venues s'ajouter des populations socialement riches, habitant des communes fiscalement pauvres. La solidarité fiscale n'organise pas une redistribution des riches vers les pauvres du fait de cette configuration territoriale. C'est le paradoxe et la

¹¹⁷ Au niveau de la région PACA, le salaire net horaire est de 12,2 euros selon les données Insee 2007 (publiée en 2010).

limite soulignés par Philippe Estèbe d'une logique de redistribution territoriale dans un système fiscal français qui n'est pas sans entraîner le risque de voir émerger des conflits d'intérêt, et des conflits entre échelles de juridiction (communes et intercommunalité).

4.4.2. Enjeux politique et symbolique de l'entrée dans le droit commun de la ville nouvelle de Fos

Antérieurement à la création du SAN Ville nouvelle de Fos, préexistait le Syndicat communautaire d'aménagement de l'agglomération nouvelle (le SCAAN) qui a vu le jour le 18 décembre 1972 et qui regroupait les trois communes de Fos-sur-Mer, Istres et Miramas. Avec la loi sur la décentralisation, le statut des villes nouvelles est modifié par la création des syndicats d'agglomération nouvelle. La transformation du SCA de la ville nouvelle de Fos en SAN s'est faite le 12 juillet 1984 sans modification du périmètre concerné.

La durée de vie d'un SAN est par nature limitée puisqu'il dépend de l'agglomération nouvelle dont la fin du régime est prévue par le Code général des collectivités territoriales (CGCT). À partir de 1998¹¹⁸, l'État a estimé le développement des villes nouvelles suffisamment stabilisé pour qu'elles n'aient plus à bénéficier du régime dérogatoire. En ce qui concerne la Ville nouvelle de Fos (SAN Ouest Provence), le décret publié au Journal officiel du 5 octobre 2001 a fixé l'achèvement de l'opération d'intérêt national de cette dernière, son développement ayant atteint sa maturité. Contrairement aux autres villes nouvelles déclarées au même moment comme achevées, le Comité syndical du SAN Ville nouvelle de Fos a entériné le 16 octobre 2001 sa volonté de voir le SAN perdurer et a choisi de ne pas se transformer en communauté d'agglomération :

« Le gouvernement a constaté que l'opération d'intérêt national de la Ville nouvelle des Rives de l'Étang de Berre était arrivée à

¹¹⁸ C'est le 21 octobre 2008 que la décision interministérielle a été prise consistant à mettre fin aux établissements d'aménagement des villes nouvelles.

maturité. Le décret publié au journal officiel du 5 octobre 2001 en a fixé l'achèvement au 31 décembre dernier. À la fin de cette période d'aménagement, l'État souhaite un retour au droit commun qui sera l'aboutissement logique d'une situation d'exception. Après plus de trente ans d'activités, l'intercommunalité identifiée ici sous le nom de San (Syndicat d'agglomération nouvelle) se voit offrir plusieurs possibilités d'évolution. Le choix connu actuellement s'oriente vers le maintien de la structure du San avec extension aux trois communes de Grans, Port-Saint-Louis-du-Rhône et Cornillon-Confoux. [...] »¹¹⁹

(MagFos, janvier 2002).

Comme le laisse entendre cet extrait de la déclaration du Sous-Préfet d'Istres, le Comité syndical a donc choisi de ne pas transformer le SAN en communauté d'agglomération de manière à conserver la maîtrise de l'institution et de ses frontières :

« Nous avons choisi, pour le moment, de nous maintenir en SAN, car ce choix n'est pas irréversible et parce que c'est le seul choix qui nous permette de garder la maîtrise de notre destin, contrairement à la communauté d'agglomération. [...] Le passage en communauté d'agglomération aurait constitué une erreur stratégique car nous aurait fermé l'avenir, et nous aurait engagé dangereusement dans l'irréversibilité »¹²⁰

(Conseil Municipal de la ville de Miramas, novembre 2001).

À l'heure actuelle, le SAN Ouest Provence avec celui de Sénart forment une minorité parmi l'ensemble des villes nouvelles. Le nombre des SAN s'est presque réduit de moitié depuis leur création : de neuf villes nouvelles en 2000¹²¹, on est passé à cinq en

¹¹⁹ Extrait de la déclaration de Jean-Michel Fromion, Sous-Préfet d'Istres, dans Le Mag Fos, daté de janvier 2002. <http://www.ouestprovence.fr/fr/press/cf/mf135/mf0201c.htm>, consultation le 01/05/2007.

¹²⁰ Déclaration de Pierre Carlin, maire de Miramas, au conseil municipal du 12 novembre 2001.

¹²¹ Ces données sont extraites du Bilan des EPCI à fiscalité propre au 1^{er} janvier 2010, direction générale des collectivités locales (document mis en ligne en mars 2010). http://manage.dgcl.interieur.gouv.fr/workspaces/members/desl/documents/intercommunalite/bilan_statistiq

2010. Hormis celui d'Ouest Provence et de Sénart, quatre¹²² des anciens SAN, dont les opérations ont été considérées comme achevées se sont transformés en communauté d'agglomération.

Le choix du maintien du statut de SAN, pourtant prévu comme temporaire, s'explique par la volonté des élus communautaires d'Ouest Provence de ne pas se voir imposer un changement dans le périmètre intercommunal, qui ne serait pas souhaité par ces derniers. La raison principale de cette décision est liée au fait qu'il appartient au Préfet d'avaliser cet acte par arrêté. Et que, face aux modalités de la procédure, Ouest Provence se sent menacé dans son intégrité territoriale, puisque les élus communautaires savent combien Fos est convoité, en particulier par la métropole marseillaise pour la manne financière que représente la taxe professionnelle¹²³ - lorsque le dispositif de la taxe professionnelle existait encore. L'État voudrait aussi pouvoir mettre de l'ordre dans une aire métropolitaine polycentriste et discontinue. C'est pourquoi, par ce choix de conserver le statut de SAN, Ouest Provence ne souhaite pas donner l'opportunité à l'État ou à Marseille d'annexer Fos, ou de se voir tout entier absorber dans la métropole marseillaise.

4.4.3. Tension entre Ouest Provence et Marseille, et Ouest Provence et l'État

On l'a vu avec l'histoire de la constitution de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre, la relation de l'État et de Marseille, avec le pourtour de l'étang, est depuis longtemps très complexe. Tout d'abord, parce que Fos est imaginée par Marseille depuis le XIXe siècle comme le lieu de sa recomposition. Fos a été l'occasion pour Marseille de

ue/2010/bilan_statistique_pd/downloadFile/file/BilanStat_EPClaFP_Janv2010.pdf?nocache=1264494517.61

¹²² Ce sont les SAN de Saint-Quentin-en-Yvelines, d'Évry, de Cergy-Pontoise, et l'Isle d'Abeau qui sont à présent, non plus des SAN, mais des communautés d'agglomération.

¹²³ La taxe professionnelle a été supprimée par la loi de finances de 2010. La taxe représentait 80% des ressources financières d'Ouest Provence (80% de cette ressource provenant de l'activité industrielle de Fos-sur-Mer). Le numéro spécial de janvier 2011 du journal intercommunal de Ouest Provence précise à ce sujet qu'en 2009, la taxe professionnelle a généré 159, 9 millions d'euros, soit 77 % des ressources de Ouest Provence tandis que la nouvelle fiscalité des entreprises a généré 45,1 millions soit 75 % de moins.

se faire autre, c'est-à-dire de se doter d'une image de capitale régionale débarrassée de ses usines. Au lendemain de la deuxième Guerre Mondiale, le projet de Gaston Defferre pour la ville dont il est le maire à ce moment-là, a été d'encourager la désindustrialisation du centre urbain pour permettre le développement de technopoles et du tourisme en reléguant les usines à sa périphérie.

Si, depuis plus de cinquante ans, les territoires voisins de Marseille se structurent en opposition avec elle, c'est parce que cette dernière a manifesté le souhait d'annexer l'ouest de l'étang de Berre et de s'imposer comme la « cité-mère » alors même qu'elle était en crise. Les délocalisations marseillaises en direction de sa périphérie profitent un temps à la ville-centre jusqu'à la crise économique, conséquence des chocs pétroliers de soixante-treize et de soixante-dix-huit. Petit à petit, Marseille¹²⁴ n'attire plus et commence à se vider d'une partie de sa population qui se redirige alors vers les nouveaux centres tels qu'Aubagne, l'agglomération aixoise, et les rives de l'étang de Berre.

L'État et les élus locaux marseillais ont en tête – et ce n'est pas une idée nouvelle – de mettre en œuvre une stratégie de métropolisation structurée autour de Marseille. Ce projet a été envisagé à travers l'idée d'un « Grand Marseille » dont l'étendue pourrait correspondre à celle du département des Bouches du Rhône. Cette possibilité de « Grand Marseille » est, par ailleurs, inscrite dans le projet de loi de réforme des collectivités territoriales, avec la création du statut des métropoles. Mais que ce soit le SAN Ouest Provence, Martigues, Vitrolles ou encore Aix-en-Provence, toutes ces villes et agglomérations ont su attirer un très grand nombre d'entreprises, industrielles et de services, ce qui a eu pour effet de faire émerger de nouvelles centralités urbaines à côté de Marseille. Elles ne souhaitent donc pas faire bénéficier Marseille du dynamisme de leurs territoires, de peur de se voir diluer dans une identité marseillaise pas toujours perçue comme attrayante. Elles estiment aussi qu'elles n'ont pas à partager des ressources qui ne sont qu'une compensation financière aux nuisances diverses qui touchent les populations.

¹²⁴ Entre 1975 et 1982, Marseille perd 34 000 habitants, puis 74 000 entre 1982 et 1990 (Garnier, Zimmermann, 2006).

Et, pour s'assurer de l'écoute du préfet, les présidents des neuf intercommunalités¹²⁵ du département ont par ailleurs signé une déclaration commune qui s'oppose au projet de création forcée d'une métropole marseillaise et qui propose, à la place, la constitution d'un pôle métropolitain¹²⁶.

Une périphérie dynamique, une ville-centre qui s'affaiblit : une tension omniprésente

Ce phénomène de polycentrisme – à l'image du morcellement territorial typique de la France – vient concurrencer, voire affaiblir Marseille plutôt que de participer à son rayonnement régional (Olive, Oppenheim, 2001). Le poids économique et démographique de la périphérie de Marseille est actuellement plus important que celui de la ville-centre. L'affaiblissement de Marseille a commencé au moment où s'est organisé l'espace métropolitain lié à la zone industrialo-portuaire de Fos à partir des années soixante-dix. C'est ce que remarquent très justement René Borruey et Mario Fabre : « dans sa décroissance généralisée, la cité-mère voit chaque année s'évader des habitants et des entreprises ; mais nombre d'entre eux ne font qu'enjamber les collines pour s'installer dans les quartiers aixois ou sur les rives de l'étang de Berre » (Borruey, Fabre, 1992 : 4).

Un article de *La Provence* daté de 2007 témoigne, par son titre « L'étang de Berre et le golfe refusent d'être marseillais », de cette mise à distance que tente d'instaurer l'ensemble du pourtour de l'étang de Berre face aux intentions des élus marseillais de l'intégrer dans la communauté urbaine. Dans cet article, le maire de Fos, alors président

¹²⁵ Ces neuf intercommunalités sont les suivantes : L'Agglopolo Provence (Salon et sa périphérie), la communauté de communes Vallée des Baux-Alpilles, la communauté d'agglomération Arles-Crau-Camargues-Montagnette, la communauté d'agglomération du Pays d'Aubagne et de l'Etoile, la communauté d'agglomération du Pays de Martigues, la communauté d'agglomération du Pays d'Aix, la communauté de communes Rhône-Alpille-Durance, la communauté urbaine de Marseille Provence Métropole, et le San Ouest Provence.

¹²⁶ L'organisation des intercommunalités en pôle métropolitain est une possibilité offerte par la loi du 16 janvier 2010 et qui était une formule absente de la première version du projet de loi-cadre de réforme territoriale. Le pôle métropolitain est un établissement public constitué de manière volontariste et par accord entre les intercommunalités pour la mise en œuvre d'actions à l'échelle métropolitaine.

par intérim d'Ouest Provence, n'hésite pas à formuler de manière non dissimulée son refus face à un quelconque projet d'intégration de cette nature :

« Après nous avoir envoyés ses ordures ménagères, Jean-Claude Gaudin veut nous dépouiller et vider les caisses du SAN comme il a vidé celles de Marseille. Toute la pollution est chez nous et le fric serait chez eux ! Il est dit qu'il est favorable à une qualité de vie partagée. Mais avec qui ? Certainement pas avec les fosséens ! »¹²⁷

(La Provence, 17 février 2007).

À la suite de la communauté d'agglomération du Pays d'Aubagne et de l'étoile qui a organisé un référendum¹²⁸ sur un possible rapprochement avec la communauté urbaine de Marseille Provence Métropole, le syndicat d'agglomération nouvelle d'Ouest Provence a diffusé sur le même sujet un questionnaire aux habitants de ses six communes. Et, à l'image de celui d'Aubagne, la majorité des réponses¹²⁹ à ce référendum va dans le sens d'une opposition face à la perspective d'un regroupement avec la communauté urbaine de Marseille. La deuxième question portant sur le choix entre un rapprochement avec les intercommunalités voisines à Ouest Provence ou le rattachement à la métropole marseillaise, 79 % des réponses privilégient la première des deux options.

À l'heure actuelle, la tension entre Marseille et les territoires qui sont à sa périphérie, est plus forte que jamais, elle n'a d'ailleurs jamais vraiment disparu. Marseille Provence 2013 connaît de graves difficultés dans la mise en œuvre du projet (financement, choix des projets à retenir etc.) du fait de ces tensions anciennes et toujours

¹²⁷ Déclaration de René Raimondi dans le quotidien régional *La Provence* daté du 17 février 2007.

<http://www.laprovence.com/article/1%E2%80%99tang-de-berre-et-le-golfe-refusent-d%E2%80%99etre-marseillais>.

¹²⁸ Voir dans le numéro 32 du journal intercommunal Ouest Provence, daté de septembre 2010, les résultats du sondage.

¹²⁹ Selon ce sondage, 69% des réponses se déclarent opposées à la fusion de leur intercommunalité dans une grande métropole marseillaise.

vives entre la ville de Marseille et sa périphérie¹³⁰. Le projet de réforme des collectivités territoriales a bien sûr quelque chose à voir avec cette situation. Depuis le projet de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre, qui était avant tout une affaire d'État jusqu'au récent conflit lié à l'implantation de l'incinérateur dans le golfe de Fos, les élus locaux d'Ouest Provence ont le sentiment de ne pas avoir la totale maîtrise de leur territoire :

« 8000 pétitions, des milliers de manifestants, près de 1000 remarques cosignées sur les registres d'Enquête publique, une affluence record dans les réunions publiques : les mois passent et la mobilisation contre l'implantation de l'incinérateur de la CUM à Fos-sur-Mer, ne cesse de s'étendre. Ouest Provence ne laissera pas imposer sur son territoire ce projet polluant et dangereux. La force de la démocratie et de la loi auront le dernier mot »¹³¹

(Journal intercommunal *Ouest Provence* n°11, décembre-janvier 2005).

Avec cette citation extraite du journal intercommunal d'Ouest Provence, on s'aperçoit que ce territoire intercommunal est marqué du sceau d'un territoire d'exception où la démocratie n'aurait pas son mot à dire et où les élus locaux n'auraient pas la totale responsabilité du territoire, dont ils ont la charge et ce, depuis sa création. Face à cette nécessité de se faire entendre auprès des différentes instances étatiques et locales (conseil régional de Paca, conseil général des Bouches du Rhône, CUM Marseille Provence métropole), le SAN ville nouvelle de Fos se cherche une identité qui ne fasse pas seulement référence aux usines et à leurs multiples nuisances et qui puisse imposer une image d'une véritable agglomération avec un mode renouvelé de gouvernement dans le sens où l'institution intercommunale serait à présent en mesure de reprendre en main le territoire qu'elle a à aménager.

¹³⁰ En mars 2011, il a été confirmé que la ville de Toulon ne participerait pas à Marseille 2013. Par contre, après de multiples négociations, la ville d'Aix-en-Provence a quant à elle confirmé sa participation après avoir menacé de s'en retirer.

¹³¹ Extrait de la « une » du n°11 du journal intercommunal Ouest Provence de décembre-janvier 2005.

Chapitre 5.

Ouest Provence ou le territoire enchanté ? Pour
une réinvention des formes de légitimation du système
de représentation du politique

Lucien Sfez ([1978] 1993) affirme que les opérations symboliques dont le support de communication sont les images symboliques ont un pouvoir de rupture et de réorganisation face à une situation de désordre et de concurrence, ce qui est le cas pour l'intercommunalité Ouest Provence au moment où elle accueille de nouveaux arrivants, et où il lui faut préparer son entrée dans le droit commun. C'est-à-dire que l'institution doit, d'une part, tenter une action de réunification d'un groupe élargi, plus hétérogène encore qu'il ne l'était déjà, pour le faire apparaître comme « naturel » et légitime. D'autre part, elle se doit de réinventer ses modalités d'exercice du pouvoir dans le cadre d'une situation en cours de normalisation, après plus de 30 années d'existence sous un statut d'exception, où la figure de l'État est restée présente dans les pratiques et dans les imaginaires. À la suite de ces changements, les acteurs politiques ont la lourde tâche de communiquer autour de cette reconfiguration territoriale de manière à justifier la pertinence de leurs choix politiques (conservation du statut SAN et élargissement du périmètre à trois communes) ; le but étant de recueillir l'adhésion des habitants anciens comme nouveaux pour qu'ils aient le sentiment d'appartenir à cet ordre nouveau, cette communauté à laquelle ils sont prétendus s'identifier.

C'est dire l'importance du registre du symbolique qui passe par la mise en œuvre d'une série d'actes de communication dans le champ du politique. Car le cadre symbolique va constituer la légitimation du politique et le faire exister auprès des citoyens, en tant qu'il est l'acteur indispensable à la défense de la communauté locale ou nationale, de sa fabrique à sa pérennisation. Cette mise en scène du politique, comme représentant et garant de la collectivité, pose la question du processus de légitimation du pouvoir et de son autorité, question d'autant plus importante pour les EPCI hérités de la politique des villes nouvelles qui présentent justement un double déficit de légitimité : une élection au second degré et un imaginaire territorial fondé sur le fait que les élus locaux ont été pendant plusieurs décennies dépendants du pouvoir central.

5.1. Représentation et symbolisation du territoire : la réinvention du territoire intercommunal

La publication du décret fixant comme achevées les opérations de construction et d'aménagement de l'agglomération nouvelle du Nord-ouest de l'étang de Berre a été l'occasion pour le SAN d'élargir son périmètre le 31 décembre 2002 : aux trois villes historiques (Istres, Fos-sur-Mer et Miramas) viennent se greffer trois nouvelles communes (Grans, Cornillon-Confoux et Port-Saint-Louis-du-Rhône). Le retour au droit commun auquel vient s'ajouter l'opération d'ouverture du périmètre intercommunal s'accompagne, dans les discours des acteurs (élus et techniciens), de la promesse d'éclosion d'un nouveau territoire. En 2003, la Une du journal intercommunal d'Ouest Provence annonce la naissance d'un territoire « nouveau » avec le titre suivant :

« Un nouveau territoire, une nouvelle dimension, une nouvelle signature »¹³².

En guise d'accompagnement de cette reconfiguration territoriale, les acteurs vont alors mettre en œuvre un processus d'identification et de publicisation de ce « nouveau SAN »¹³³, de manière à le donner à voir et à lire à l'aune de ce nouvel éclairage identitaire, géographique, mais aussi politique :

« Il ne suffit pas de faire, encore faut-il tout à la fois faire savoir, faire signifier et faire voir » (Garraud, 1990 : 14).

On le voit avec le cas d'Ouest Provence, les pratiques de communication sont bien souvent inséparables des actions des élus dans le sens où elles mobilisent des images et des représentations qui les donnent à voir et à signifier. La nomination d'un territoire, la création d'un logotype, d'un journal local (municipal ou intercommunal), et l'usage de la

¹³² Cet extrait correspond au titre principal du premier numéro du magazine intercommunal Ouest Provence, juillet-août 2003.

¹³³ Cette expression « nouveau SAN » se retrouve dans nombre d'articles de journaux locaux (*Le Mag Fos, Régional*) ou de discours d'acteurs de l'intercommunalité.

cartographie entre autres, sont des formes de représentations et de symbolisation de l'action politique territoriale, et de son espace d'exercice dans l'espace public.

Ces différentes formes de médiation de l'identité fonctionnent comme des symboles de l'unité d'une « communauté imaginée »¹³⁴. Les recherches qui portent sur le processus d'émergence du nationalisme moderne, on pense en particulier au travail de Benedict Anderson (2002 [1983]), nous aident à comprendre le rôle joué par les dispositifs de symbolisation dans la création d'unités nationales nouvelles. Dans son ouvrage *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, l'auteur analyse les emblèmes de l'unité de la nation dans leur efficacité en matière de constitution d'une croyance en une communauté où les individus s'imaginent reliés les uns aux autres – à défaut de pouvoir l'expérimenter de manière immédiate – ; communauté qu'il qualifie pour cette raison d' « imaginée ». Les formes symboliques que sont les objets (livres, presse, drapeaux etc.), les techniques (imprimerie) etc., sont la condition de réalisation d'un processus de concrétisation des imaginaires nationaux :

« La carte et le recensement formèrent ainsi la grammaire qui, le moment venu, allait rendre possible la “Birmanie” et les “Birmans”, l’ “Indonésie” et les “Indonésiens”. Mais la concrétisation de ces possibilités – des concrétisations bien vivantes aujourd'hui, bien après la disparition de l'État colonial – doit beaucoup à la manière singulière dont l'État colonial imaginait son histoire et son pouvoir » (Anderson, [1983] 2002 : 187).

C'est l'opération symbolique (Sfez, 1988, 1993) qui vise à transporter une figure neuve sur une figure ancienne que nous allons analyser à travers l'étude des discours qui mettent en scène le territoire d'Ouest Provence et qui le font advenir par leur caractère performatif (Mondada, 2000). Afin d'examiner de près ces discours politiques qui

¹³⁴ Benedict Anderson définit la communauté comme étant imaginaire par absence d'interconnaissance entre l'ensemble des membres la composant : « Elle [la communauté] est imaginaire (imagined) parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne se croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion. » (Anderson, 2002 : 19). Dans un article intitulé *Retour sur la « communauté imaginée » d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue*, Christine Chivallon dit de la théorie des communautés imaginées que son point de départ relève du présupposé de l'absence et du vide qui appellent l'effectuation imaginaire (Chivallon, 2007).

fabriquent l'événement de transfiguration territoriale, nous nous appuyons sur un corpus d'observables hétérogènes considérés comme des médiations symboliques de l'identité renouvelée : le discours d'inauguration de l'identité nouvelle d'Ouest Provence du 30 juin 2003, le premier numéro du journal intercommunal d'Ouest Provence (dont les titres de la Une et l'un des textes du dossier « un nouveau territoire, une nouvelle dimension, une nouvelle signature »), et les dénominations du territoire intercommunal de sa création à son entrée dans le droit commun. Ces documents rendent compte des modalités de la mise en scène de ce moment de transition où la ville nouvelle laisse la place à une intercommunalité renouvelée, c'est-à-dire où se réactualise l'identité narrative ouest provençale.

5.1.1. Communication et légitimité : une affaire de croyances et de représentations

Les pratiques de communication qui entourent les actions politiques tendent à susciter et à imposer des croyances et des représentations afin de produire ou de réactiver de l'identité dans un univers fragmenté, inégalitaire, et en tension, étant donné que les pôles d'attraction que représentaient l'État-nation, les partis, les institutions, et les traditions, sont aujourd'hui en perte de sens (Caune, 2006). Mais la communication n'a pas attendu le développement des médias de masse pour être un élément fondamental du pouvoir politique. Le politique a toujours eu besoin de la communication pour se réaliser, pour être signifiant et tout simplement pour exister. En d'autres termes, la dimension communicationnelle occupe une large part de l'exercice du pouvoir politique et ceci est d'autant plus vrai dans un contexte de crise des grands récits de référence.

L'objet de cette thèse qui porte sur le processus de reconfiguration d'un territoire intercommunal nous permet justement d'interroger les enjeux politiques et symboliques de la mise en communication de cet espace politico-administratif par le pouvoir politique. D'où l'intérêt de poursuivre ce travail par une exposition des notions qui sont au cœur de la réflexion sur le politique à savoir la représentation, le symbole et la légitimité. Ce travail définitoire a permis de comprendre le lien consubstantiel entre communication et politique dans le sens où ils sont avant tout une affaire de croyances et de représentations (Balandier, 1992).

Représentation et politique : deux notions consubstantielles

Selon la perspective communicationnelle dans laquelle notre approche s'inscrit, les questions qui s'énoncent portent sur les conditions de production et de circulation d'une image d'un territoire composite afin de le rendre présent et d'asseoir sa légitimité. Nous voudrions prendre le temps d'explorer la notion de pouvoir en relation avec celle de représentation. La question des représentations est un phénomène qui traverse les différentes disciplines en sciences sociales, les approches de la notion sont variées, ce qui complexifie l'appréhension de cet objet de recherche. Malgré la difficulté sémantique que constitue l'opération de définition de la notion de représentation, Denise Jodelet (1994) précise, dans son ouvrage *Les représentations sociales*, que la communauté scientifique s'accorde malgré la polysémie du mot sur une première définition :

« C'est une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (Jodelet, 1994 : 36).

A contrario des approches behavioristes qui établissent un distinguo entre le sujet et l'objet, la théorie des représentations sociales postule l'idée qu'il y a continuité entre le monde matériel et le monde subjectif (et/ou collectif). En d'autres termes, l'objet est lui-même déterminé par la relation sujet-objet, c'est-à-dire qu'une représentation est toujours représentation de quelque chose pour quelqu'un, et que toute réalité est représentée (Abric, 1994). Suivant cette logique, si la réalité est représentée, elle est donc appropriée et restructurée par l'individu ou le groupe par le biais des caractéristiques objectives de l'objet, de ses expériences antérieures, et de son système d'attitudes et de normes, dans un but d'attribution de sens à cette réalité :

« La représentation sociale est avec son objet dans un rapport de "symbolisation", elle tient lieu "d'interprétation", elle lui confère des significations » (Jodelet, 1994 : 43).

Cette approche sociale de la notion de représentation nous semble tout à fait intéressante mais pas suffisante pour interroger le processus à l'œuvre dans la

construction de représentations¹³⁵ territoriales dont l'une des fonctions principales est de faire croire à un territoire naturellement homogène et unifié. C'est pourquoi, notre regard se fixe à présent sur les travaux de Louis Marin qui vont nous permettre de définir cette notion dans une conception plus « stratégique » du territoire et de l'identité locale. Car, envisager le territoire comme une construction historique et politique plutôt que comme un donné, exige « l'étude de la constitution des représentations, de l'élaboration et de la diffusion des stéréotypes, de la construction de la mémoire historique locale » (Chamboredon, 1985 : 81).

La représentation selon Louis Marin

Une partie de l'œuvre de Louis Marin a participé à la reconnaissance des modalités et des effets du dispositif de représentation dans le champ du politique (Chartier, 1994). La réflexion de Louis Marin sur la représentation s'inscrit dans la continuité de la théorie du signe des logiciens et grammairiens de Port Royal. C'est en particulier le cas avec *Le Portrait du Roi* dont le questionnement général porte sur la manière dont opère la représentation du monarque dans une société chrétienne. Dans son introduction, l'auteur insiste sur le fait que « la représentation joue son rôle en ce qu'elle est à la fois le *moyen* de la puissance et sa *fondation* » (Marin, 1981 : 11). Le pouvoir est ainsi défini : le pouvoir c'est avoir la puissance, *avoir* la force de faire ou d'agir, c'est-à-dire être en état d'exercer une action sur quelque chose ou quelqu'un. Le pouvoir, c'est donc cette capacité à avoir la force et à l'instituer comme loi.

Selon cette logique, le rôle du dispositif représentatif est d'opérer une transformation de la force en puissance. C'est pourquoi, le pouvoir politique s'approprie ces dispositifs de représentation, car la représentation est alors indispensable pour que la force se change en autorité légitime. Ainsi, elle assure une visibilité à cette légitimité. Cette opération ne consiste donc pas en la suppression de la force, mais en sa mise en

¹³⁵ Ces représentations correspondent à ce qui peut être appelé plus communément une image entendue dans un sens beaucoup plus large que celui de l'iconique. Ces images ou représentations peuvent prendre des formes aussi diverses qu'un texte, une photographie, une parole, une icône etc.

réserve par le développement de dispositifs (portrait, récits etc.) qui représentent la puissance du souverain afin de produire une domination symbolique (obéissance et soumission). Ainsi, le pouvoir est l'effet de la représentation, car elle met « la force en signes » et « signifie la force dans le discours de la loi » (Marin, 1981 : 11). En d'autres termes, le pouvoir ne préexiste pas à la représentation, il prend lui-même toujours forme dans des représentations. Ainsi, le pouvoir est représentation, et la représentation est aussi pouvoir :

« D'où l'hypothèse générale qui sous-tend tout ce travail que le dispositif opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir, et cela deux fois, d'une part en modélisant la force en puissance et d'autre part en valorisant la puissance en état légitime et obligatoire en la justifiant » (Marin, 1981 : 11).

À travers ces recherches, on conçoit combien le lien entre représentation et politique est étroit, ou plus exactement comment l'un peut être l'instrument de l'autre et vice versa. Revenons un instant sur cette notion de représentation, car elle est complexe et polysémique. Tout d'abord, celle-ci a un intérêt en ce sens qu'elle permet de penser les différentes modalités de mise en rapport des individus et des groupes avec le monde social. Pour mener cette réflexion, les travaux de Louis Marin seront encore une fois très utiles. En effet, cet auteur assigne à la représentation un double sens et une double fonction : la présentification de l'absent ou du mort et l'exhibition de la présence, afin de l'intensifier par redoublement. Ces deux dimensions de la représentation sont qualifiées de « transitive » pour la première, « cette chose autre, simulacre du même, c'est le complément d'objet direct du « représenter », et de « réflexive » pour la deuxième, « en ce sens, elle est sa réflexion et représenter sera toujours se présenter représentant quelque chose » (Marin, 1981 : 10).

Même si Louis Marin a toujours pensé la notion de représentation à travers ces deux définitions, son attention s'est en particulier arrêtée sur la dimension transitive, étant donné sa correspondance avec la théorie représentationnelle du signe de La Logique de Port Royal. De notre côté, nous mettrons plutôt en avant la dimension réflexive, en ce sens qu'elle est monstration de la présence, présentation publique d'une chose ou d'une personne. Cette action participe de la construction de l'identité de ce qui est présenté, elle est une « opération spectaculaire, une auto-présentation qui constitue une identité et une propriété un lui donnant une valeur légitime » (Marin, 1994 : 343).

De ces définitions, le dispositif représentatif du politique ou dispositif de communication sera compris comme le moyen par lequel une opération spectaculaire va être mise en œuvre, afin de permettre aux individus, aux groupes, aux pouvoirs, de construire et de proposer une image d'eux-mêmes. Cette opération a comme effet de produire de l'identité et de la légitimité pour l'objet qui est présenté.

5.1.2. Une approche anthropologique de la représentation du politique : le symbolique au cœur du politique

L'anthropologue Marc Abélès qui, avant de travailler sur des terrains occidentaux a exploré des sociétés exotiques¹³⁶, a analysé le phénomène de la théâtralisation du politique dans nos sociétés modernes. Ce phénomène se manifeste par la mise en rite d'un certain nombre de pratiques politiques. Pour lui, la représentation, loin d'être une dimension subalterne de l'action politique, en est plutôt une condition fondamentale : « Le pouvoir se manifeste dans la représentation qu'il exhibe » (Abélès, 1997 : 248).

Effectivement, entre la représentation et le politique, le lien est organique. L'opération de mise en représentation, parce qu'elle produit du symbolique, est un élément essentiel à toute action politique. Autrement dit, se pencher sur la question de la représentation du politique, c'est interroger la dimension symbolique de l'activité politique. Pour le politologue Philippe Garraud, la fonction des pratiques politiques des élus est même essentiellement symbolique :

« Ce n'est pas nécessairement l'action en elle-même qui est décisive pour la représentation de l'élu, mais l'image et le sens qu'il est possible de donner à l'action » (Garraud, 1990 : 15).

C'est un autre anthropologue, Georges Balandier (1992) qui a théorisé plus précisément encore le phénomène de la théâtralisation dans le champ du politique en

¹³⁶ Ses premiers travaux en anthropologie (Abélès, 1983), menés sous la direction de Claude Lévi-Strauss, ont porté sur les pratiques politiques d'une société d'Ethiopie méridionale, Les Ochollo. C'est plus récemment qu'il a porté son attention sur le politique et les institutions dans un contexte européen et français (Abélès, 1989).

particulier dans *Pouvoirs sur scène*. Pour cet auteur, l'effet de pouvoir résulte de la théâtralisation elle-même. Cette analyse de l'art de gouverner, qu'il identifie à celui de la scène, lui permet de réactualiser la notion de « théâtrocratie ». Il définit cette notion comme révélatrice du fait que « tout système de pouvoir est un dispositif destiné à produire des effets, dont ceux qui se comparent aux illusions de la machinerie du théâtre » (Balandier, 1992 : 14).

Contrairement aux sociétés non démocratiques, dont le pouvoir est fondé sur la connivence des dieux, ou le respect de la tradition, ou encore la figure du héros etc., notre système démocratique qui est établi sur la règle du plus grand nombre à travers l'élection de ses représentants exige « l'art de la persuasion, du débat, la capacité de créer les effets favorisant l'identification du représenté au représentant » (Ibid. : 18). L'opinion publique est en effet l'enjeu principal du monde politique en régime démocratique.

Le développement de nos sociétés modernes, qui a pour effet d'accélérer les changements, la mobilité, et de multiplier les incertitudes, attribue à la communication une place encore plus importante qu'elle n'avait auparavant. D'après Georges Balandier, la communication, qui occupe désormais le terrain abandonné par les grands récits de référence – la religion, les idéologies, les « visions du monde » –, voit la « théâtrocratie » se dénaturer, et par là même la démocratie s'affaiblir du fait d'une forme de désidéologisation de la société¹³⁷. Cette tendance de nos sociétés à la *sur-visibilisation* et à la répétition des jeux du spectacle dans le champ politique donne une vision du monde où les artifices et le paraître sont la règle, ce qui amène le citoyen à une certaine forme de scepticisme et de soupçon vis-à-vis du pouvoir. De son côté, le monde du politique se rend compte que sa légitimité est étroitement dépendante de sa capacité à communiquer, à agir sur les opinions (Balandier, 1992).

¹³⁷ Sur cette question de la crise des représentations du politique, Marc Abélès dans un article qui s'intitule *Anthropologie politique de la modernité* dresse un inventaire des effets de cette crise sur le rapport des citoyens avec le politique : désintérêt croissant à l'égard de la sphère publique, scepticisme ambiant et méfiance vis-à-vis des acteurs politiques, « repli sur soi » des individus, augmentation de l'abstention et du suffrage négatif (voter contre).

Cependant, cette omniprésence de la communication ne doit pas faire oublier qu'elle est le propre de toutes les sociétés quelle que soit l'époque, car elle est « génératrice de relations, d'ordre, de sens » (Ibid. : 139-140). Et que, même si dans la société d'aujourd'hui, le médiatique occupe une place de plus en plus grande, elle ne fait pas pour autant disparaître le politique¹³⁸. À défaut de disparaître, le politique change de forme, car, comme le dit très justement Georges Balandier, « il ne disparaît pas parce qu'il est indissociable du tragique toujours présent, en tout temps, dans toutes les sociétés » (Ibid. : 169). Marc Abélès parle de déplacement du « lieu du politique » pour qualifier ces transformations qui touchent le politique et ses modalités de représentation en cours dans notre société (Abélès, 1992 : 25).

5.1.3. Notion de symbole

À ce stade de notre réflexion, il nous est difficile de ne pas préciser ce que nous entendons par activité symbolique. Le mot de symbole, appréhendé dans son acception anthropologique, signifie, dans cette recherche, le moyen par lequel on attribue du sens au monde. Plus précisément encore, le symbole est alors un moyen d'appropriation pour développer, communiquer et mémoriser du sens (Levy, Lussault, 2003). Le symbole est ainsi envisagé du point de vue de son efficace sociale et politique. Christine Chivallon (2007) nous en donne une définition qui correspond tout à fait au sens que nous souhaitons lui attribuer : « L'activité symbolique consiste alors en ces multiples opérations d'encodage qui ne peuvent se passer de la matérialité pour faire advenir au perceptible ce qui est de l'ordre de la pensée » (Chivallon, 2007 : 159).

Cette approche du symbole n'est pas très éloignée de celle de Paul Ricoeur qui, dans *Temps et récit*, nous dit que « le symbolisme confère à l'action une première lisibilité » (Ricoeur, 1983 : 93). Pour cet auteur, le symbolisme est une « signification

¹³⁸ La thèse de G.Balandier à laquelle nous souscrivons, se présente comme une alternative aux deux principales thèses sur cette question du politique et du médiatique. Celles-ci s'opposent car tandis que l'une fait l'éloge de ce développement médiatique qui crée du lien social et favorise l'émergence d'une « démocratie de masse » (Wolton, 1990), l'autre *a contrario* postule une dissolution du politique dans le médiatique.

incorporée à l'action et déchiffrable sur elle par les autres acteurs du jeu social » (Ibid. : 92). Sa conception du symbole lui permet de concevoir l'action comme un quasi-texte, « dans la mesure où les symboles, compris comme des interprétants, fournissent les règles de signification en fonction desquelles telle conduite peut être interprétée » (Ibid. : 93).

La référence à cette dernière définition du symbole introduit l'idée de règle, mais aussi de normes, pour des actions particulières. C'est-à-dire que des valeurs relatives sont attribuées aux actions, ce qui leur permet d'être jugées sur la base d'une échelle de préférence morale caractéristique du contexte culturel dans lequel elles s'inscrivent. Cette définition nous conforte dans le choix d'utiliser la formule « d'entrepreneurs identitaires » (Saada, 1993 :113), pour qualifier les producteurs des discours visant à structurer les représentations et les pratiques des habitants et des usagers d'Ouest Provence.

5.1.4. Violence symbolique

Cette emprise du symbole sur la vie politique s'explique par sa capacité à maintenir par les signes, ce qui se ferait par l'usage de la force dans une société non-démocratique. Autrement dit, le politique prend appui sur l'efficacité du symbolique, ce qui lui permet de n'user qu'accessoirement de la contrainte physique. On rejoint la théorie de la représentation du pouvoir de Louis Marin (1981 ; 1994) où la domination est un pouvoir symbolique mis en œuvre par la médiation de dispositifs de représentations, et de stratégies de communication. En effet, ses travaux décrivent et analysent les modalités de la transformation d'une violence brute en luttes symboliques dans lesquelles les représentations sont à la fois armes et enjeux (Chartier, 1994).

Par rapport à cette question de la domination et de l'obéissance, nous ne pouvons guère éviter l'évocation de la théorie de la « domination légitime » de Max Weber. Dans *Le Savant et le politique*, le sociologue explique et justifie l'usage de la violence physique dans le sens où elle est le moyen par lequel les groupements politiques vont faire en sorte que les hommes se soumettent à leur autorité :

« Comme tous les groupements politiques qui l'ont précédé historiquement, l'État consiste en un rapport de domination de

l'homme sur l'homme fondé sur le moyen de la violence légitime
[...] » (Weber, [1959] 1963 : 126).

C'est dans le champ où s'exerce « le monopole de la violence physique légitime » que se fondent l'autorité et la légitimité de l'État pour cet auteur. Cette violence est « le moyen spécifique » - ce n'est pas son unique moyen - que se donne l'État pour que les hommes dominés se soumettent à l'autorité revendiquée par les dominateurs. Mais nous l'avons vu, dans une société démocratique, les rapports de force pour la conquête et la gestion du pouvoir au sein de la communauté des citoyens, mais aussi à l'extérieur, se jouent plus d'un point de vue du *symbolique* que d'un point de vue de la force pure, même s'il s'agit de faire croire aux populations qu'elle est en mesure de l'exercer à tout moment si cela était nécessaire.

Ce qui est commun à un régime démocratique et à un régime qui ne l'est pas, c'est la démonstration toujours ostensible de l'exercice du pouvoir. Par contre, cette mise en scène ne se réalise pas avec les mêmes moyens (Jeudy, 1997). Pierre Bourdieu décrit dans *La Misère du monde* la condition de possibilité de l'espace en matière d'affirmation et d'exercice du pouvoir sous la forme de la violence symbolique comme violence inaperçue et subtile :

« les espaces architecturaux, dont les injonctions muettes s'adressent directement au corps, obtenant de lui, tout aussi sûrement que l'étiquette des sociétés de cour, la révérence, le respect qui naît de l'éloignement ou, mieux, de l'être-loin, à distance respectueuse, sont sans doute les composantes les plus importantes en raison même de leur invisibilité [...], de la symbolique du pouvoir et des effets tout à fait réels du pouvoir symbolique » (Bourdieu, 1993 : 163).

5.1.5. Notion de légitimité en question

On vient de le voir, les dispositifs représentatifs ont un pouvoir d'instituer et de construire une identité légitime. Mais qu'entendons-nous par légitimité ? Dans *Le discours politique*, Patrick Chauradeau identifie cette notion comme le « résultat d'une reconnaissance par d'autres de ce qui donne pouvoir de faire ou de dire à quelqu'un au nom d'un statut [...], au nom d'un savoir [...], au nom d'un savoir-faire [...] » (Chauradeau, 2005 : 52). Un pouvoir légitime est un pouvoir qui communique de

manière à convaincre quant à son droit d'exercer. Il n'est jamais totalement acquis, il doit se renouveler de manière perpétuelle, et ce par la médiation des pratiques de communication.

Dans le cadre de plusieurs travaux menés à l'occasion de la campagne présidentielle de 1995, Emmanuel Souchier pose justement la question des cadres symboliques dans lesquels les politiques se trouvent contraints de s'inscrire pour être reconnus comme légitimes, et donc exister aux yeux des citoyens. Selon les modalités médiatiques, *l'être politique* passe irrémédiablement par *le paraître médiatique* :

« Pour être légitime il faut être visible c'est-à-dire, manifesté par des images, inscrit dans des schémas narratifs, il faut être objet de commentaires. Être montrable, plausible, discutable » (Souchier, 1997 : 76).

Pour réaliser ce projet, les représentants du territoire à savoir les élus locaux se doivent de communiquer. Véritable « mot d'ordre général » (Rangeon, 1991 : 99), la communication apparaît aujourd'hui comme l'opérateur indispensable à l'exercice du pouvoir, en ce sens que les images symboliques diffusées dans l'espace public doivent faire preuve de persuasion « pour jouer ce double rôle de représentant et de garant du bien-être social » (Charaudeau, 2005 : 61).

La place qui revient au symbolique et à l'imaginaire dans le monde politique est en effet très importante. Marc Abélès parle ainsi des hommes politiques comme n'étant pas seulement des hommes d'actions mais aussi des hommes d'évocation (Abélès, 1989). Lucien Sfez précise aussi que le politique est « spécifiquement affaire de légitimité, c'est-à-dire de croyances et de mémoires validées, en d'autres termes de symboles. » (Sfez, 1988 : 3). C'est dire l'importance de cet usage de symboles pour incarner l'unité de l'espace politique, dont ils sont les représentants. Le rôle du politique consiste ainsi en l'évocation – la production d'un imaginaire – et la mise en visibilité – la concrétisation de cet imaginaire par la médiation d'objets – d'une territorialité commune entre l' élu et la collectivité.

À titre d'illustration, nous citerons l'auteur de *l'Anthropologie du politique* qui analyse le processus d'ancrage de la légitimité présidentielle dans le territoire national français à travers l'exemple de François Mitterrand. Le cas analysé par l'anthropologue Marc Abélès nous semble intéressant, car il montre les modalités de construction d'une

figure présidentielle. L'image d'enracinement et d'attachement territorial est véhiculée par les différentes actions et mises en scènes dans lesquelles François Mitterrand se présente comme le représentant de la France des terroirs (Abélès, 1989 ; 1997). Le Président se fait alors familier du local, il invoque les notions de « pays » et de « patrie » plutôt que celle de nation avec l'objectif de rassembler autour de l'idée d'un territoire partagé, et du sentiment d'appartenance collective. Pour ce faire, il va porter une attention particulière au patrimoine et à toutes les grandes figures de l'histoire nationale. D'où l'importance ensuite accordée aux commémorations et au domaine de la culture qui va devenir un « véritable épïcetre » du second septennat de François Mitterrand (Abélès, 1997 : 267) :

« Aucun des aspects du spectacle n'aura été négligé durant cette période. [...] Malgré une situation économique difficile, malgré un environnement international troublé par l'effondrement des régimes de l'Est, la France de ce début des années quatre-vingt-dix reste très soucieuse de son identité. C'est encore et toujours le pays des "lieux de mémoire", et le succès que rencontre l'œuvre historique du même nom est symptomatique de l'attachement à cette représentation du territoire, de la société et du temps dont le président s'est fait le héraut » (Ibid. : 268).

Cet exemple, nous avons pris le temps d'en rapporter les grandes lignes parce qu'il met au jour le fait que le territoire est l'occasion pour le pouvoir politique de se mettre en scène de manière efficace et d'affirmer ainsi sa légitimité. Le territoire devient ainsi un enjeu d'appropriation et de symbolisation entre autres pour le pouvoir politique qui en tire une certaine autorité et puissance. Ce que nous observons avec Ouest Provence, c'est une modalité de la représentation du politique qui est elle aussi très dépendante de la question territoriale. Dans un contexte de reconfiguration territoriale, les élus communautaires ouest-provençaux vont aussi faire la démonstration de leur pouvoir, et de leur maîtrise du territoire d'une manière ostentatoire, en se montrant présents dans des espaces où ils étaient jusque-là invisibles comme les lieux culturels.

La légitimité, basée sur un mécanisme de la reconnaissance d'un sujet par d'autres, donne droit à faire, à exercer un certain pouvoir. Ce droit résulte donc d'une attribution qui n'est jamais octroyée de manière constante. C'est pour cette raison que les acteurs politiques sont en quête permanente de légitimité dans le cadre de l'exercice du pouvoir. Et c'est là qu'entre en jeu la communication dans la mesure où elle participe à la justifier et la réactiver. Au cœur de la légitimité se trouve la démonstration de sa capacité

à agir, c'est-à-dire de son pouvoir de faire changer les choses. On peut conclure que la légitimité est affaire de croyances et de représentations symboliques. Et la communication étant aussi une affaire de croyance partagée, on comprend alors le lien très étroit qui existe entre le politique et la communication. C'est pour cette raison qu'Arnaud Mercier ouvre son article *Pour la communication politique* par cette phrase :

« La communication suit le pouvoir comme son ombre. »
(Mercier, 2004 : 70)

5.2. Récit de fondation : affirmation identitaire dans l'espace concurrentiel des territoires

Le processus de production symbolique du politique par la relation étroite qu'il entretient avec l'espace pour « faire territoire »¹³⁹ constitue un référent pertinent pour nous aider à comprendre ce qui a été observé sur le territoire intercommunal d'Ouest Provence. Quelque que soit le prisme par lequel les observations sont menées, il est indéniable qu'au centre de l'approche du phénomène politique s'articulent les questions de la construction des identités locales et des territoires. Le travail du symbolique se donnant pour mission de mettre fin à la crise d'identité (Sfez, 1993).

Le choix du cas de l'intercommunalité d'Ouest Provence nous apparaît pertinent pour interroger la place qui revient au symbolique dans le processus de construction identitaire d'un espace politico-administratif. En ce sens, il est ici moins question d'un cas particulier que d'un cas qui permet de rendre compte de ce phénomène plus clairement qu'ailleurs, car on a affaire à un territoire qui, malgré son ancienneté en termes d'intercommunalité, est en cours de recomposition et en quête de légitimité. Le moment de son histoire sur lequel nous allons nous focaliser, c'est ce passage qu'a traversé l'EPCI, où d'un statut d'exception il est entré dans le droit commun. Ce moment de transformation est intéressant en tant qu'il réinterroge le sens de l'intercommunalité pour un territoire-laboratoire en la matière. Plus précisément, notre intérêt va se porter sur la manière dont les acteurs politiques vont accompagner et mettre en scène le processus symbolique de présentification de ce territoire réinventé, qui va concrètement donner naissance à une intercommunalité dotée d'une nouvelle dénomination, identité visuelle, et d'un territoire aux frontières reconfigurées.

L'enjeu pour les acteurs communautaires consiste à donner corps, par la médiation de discours performatifs (discours d'inauguration de l'identité nouvelle, récit de fondation et opération de renomination du territoire) à cette reconfiguration territoriale. Car, sur la

¹³⁹ Nous empruntons ici cette locution « faire territoire » au titre d'un ouvrage paru en 2009 sous la direction de Gérard Baudin et Philippe Bonnin.

base d'un territoire décrété, il est question de produire un monde commun, visible et identifiable par tous. Dans le cas d'Ouest Provence, on a bien affaire à une opération complexe de construction symbolique, ce que Lucien Sfez qualifie d'opération symbolique (Sfez, 1993 : 32)¹⁴⁰. C'est cette opération et le projet qui la sous-tend, que nous allons tenter de décrire en prenant les discours des élus comme objet d'analyse.

5.2.1. Fin de la ville nouvelle de Fos comme événement

Dire publiquement et officiellement l'existence d'un territoire réinventé par le biais d'une cérémonie d'inauguration qui produit du spectaculaire, comme c'est le cas avec Ouest Provence dont la nouvelle identité a été dévoilée en juin 2003, est une forme de consécration dans le sens où l'institution est présentifiée, et prétendue être reconnue comme légitime. Il s'agit, par une mise en scène orchestrée par les entrepreneurs identitaires, de rendre visible et lisible le territoire « nouveau », et par là même de faire la démonstration ostensible du pouvoir local élargi de l'institution intercommunale.

Depuis 2003, outre le changement de nom et de signature, l'intercommunalité Ouest Provence se trouve dotée d'un nouveau logotype, d'un magazine intercommunal bimestriel ou trimestriel (cela dépend des numéros), d'une adresse et d'un site internet au nom d'Ouest Provence. Elle a également engagé une campagne de communication institutionnelle de grande ampleur par le biais d'affichages dans l'espace urbain (papier, panneaux de signalisation etc.) et de spots audiovisuels diffusés sur TMC pendant une quinzaine de jours en juillet 2003.

On pouvait lire dans le n° 1 du journal intercommunal *Ouest Provence* les propos suivants :

« Un nouveau territoire

¹⁴⁰ Lucien Sfez définit dans *La politique symbolique* ce que signifie la notion d'opération symbolique : « L'opération symbolique unifie le dispersé, fait d'un seul coup vivre au même rythme, dans un battement, les éléments disparates qui constituent une nation » (Sfez, 1993 : 32).

Une nouvelle dimension

Une nouvelle signature (nous soulignons) »¹⁴¹

« Nouvelle ambition pour un nouveau territoire [titre]

Avec l'arrivée des trois nouvelles communes de Cornillon-Confoux, Grans et Port-Saint-Louis-du-Rhône, c'est une nouvelle aventure qui commence pour l'intercommunalité à l'ouest de l'étang de Berre [sous-titre]¹⁴²

Il porte un nom : Ouest Provence et a un nouveau visage : son logo [1^{re} phrase du paragraphe] »

« Six villes, 92 843 habitants. Le Syndicat d'Agglomération Nouvelle s'est élargi le 1^{er} janvier 2003 et a donné naissance à un nouveau territoire : Ouest Provence » [chapeau]¹⁴³

(nous soulignons).

Ces extraits dont une partie apparaît sous la forme de titres, de sous-titres et de chapeau sont tout à fait révélateurs de l'importance du registre de la rupture, et de la nouveauté dans les productions médiatiques des élus du SAN. Les mots de « changement radical », « nombreux changements », « évolution », « nouveau visage », « nouvelle dénomination », « naissance », « révolution culturelle » vont tous dans le sens de l'expression de l'émergence d'une entité, si ce n'est inédite en tout cas renouvelée, amorçant un basculement important que ce soit d'un point de vue de la représentation, ou que ce soit d'un point de vue des pratiques politiques. À travers ce champ sémantique de la nouveauté, c'est bien l'affirmation d'une transformation à l'œuvre qui est exprimée.

¹⁴¹ Cet extrait figure sur la première page du numéro 1 du journal intercommunal Ouest Provence a été publié pour les mois de juillet et d'août 2003.

¹⁴² Extrait du numéro 1 du magazine Ouest Provence, p.7

¹⁴³ Extrait du numéro 1 du magazine Ouest Provence, p.2

Les discours qui circulent au moment de la création d'Ouest Provence insistent tous sur la nécessité d'introduire une rupture avec un passé lourd de conséquences en matière de relations entre État et collectivités locales, entre communes et établissement public intercommunal, mais aussi entre habitants et institution. Autrement dit, l'entrée dans le droit commun marque un basculement dans l'histoire du territoire, ce qui nous amène à qualifier l'opération de déclaration de fin d'opération de construction et d'aménagement de l'agglomération nouvelle du nord-ouest de l'étang de Berre – publiée au journal officiel le 5 octobre 2001 – comme un *événement* dans le sens deleuzien du terme.

Dans son ouvrage *Logique de sens*, Gilles Deleuze appréhende la notion d'événement par le biais de sa spécificité temporelle. Pour le philosophe, l'événement est pensé comme une mutation ou une rupture d'intelligibilité. Avec l'événement, quelque chose se passe, un devenir se profile et produit une rupture d'avec les représentations acquises et les pratiques établies (Deleuze, 1969 ; Bensa, Fassin, 2002 ; Farge, 2002). Cet *événement* de retour au droit commun va participer à réorganiser la sphère intercommunale : dans le récit des acteurs sur le SAN, il y a un avant, et un après la publication du décret¹⁴⁴ d'achèvement de l'opération d'intérêt national de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre. L'opération de réinvention (refiguration) de l'identité (narrative) intercommunale est l'acte qui amorce la production d'un nouveau récit territorial. La mise en intrigue de l'événement va par là même acquérir une fonction performative.

5.2.2. Le discours d'inauguration de la nouvelle identité ou la naissance d'Ouest Provence

La cérémonie officielle de présentation d'Ouest Provence s'est tenue le 30 juin 2003. Le discours qui suit a été prononcé par Bernard Granié, président du SAN :

« 30 juin 2003 – Lancement de la nouvelle identité de Ouest
Provence [titre]

¹⁴⁴ Décret n°2001-905 du 3 octobre 2001.

Notre nouvelle dimension est porteuse de nombreux changements
[sous titre]

Voilà donc officiellement présentée la nouvelle dénomination de notre Territoire et de notre structure communautaire... Ouest Provence sera désormais notre référence quotidienne, et nous avons conscience de la force symbolique de ce moment solennel, qui justifiait cette cérémonie, à laquelle je vous remercie d'être présents.

Dès la constitution de notre nouvelle Assemblée Communautaire en janvier dernier, j'avais évoqué, en accord avec mes collègues Maires, la nécessité, pour porter l'image de la dynamique intercommunale étendue à six communes, de recherche d'un nom plus évocateur et plus rassembleur que notre appellation d'origine trop abstraite et trop administrative. [...] Ouest Provence n'efface pas le S.A.N. mais le prolonge dans une volonté de communication :

Affirmer et promouvoir notre nouvelle réalité intercommunale

Identifier clairement notre territoire et en promouvoir l'attractivité

Fédérer les atouts, les performances et les spécificités locales

Favoriser un sentiment d'appartenance.

Tels sont les objectifs qui nous ont guidés en portant notre choix sur Ouest Provence.

Mais il ne s'agit pas d'un simple support promotionnel car Ouest Provence représente un changement radical de démarche. [...]

C'est ce territoire qui doit donner du sens à notre action et non pas le contraire. L'intercommunalité encore trop largement méconnue, doit développer le plus possible une relation de proximité afin de mieux faire connaître et faire comprendre ses actions concrètes sur le terrain, en bonne complémentarité avec les compétences municipales.

Cette démarche d'ouverture est obligatoire pour nous préparer collectivement à de prochaines élections des intercommunalités au suffrage direct.

Cette perspective, qui semble se confirmer, implique que soit mise en œuvre une information soutenue sur notre organisation, sur nos choix stratégiques, sur nos secteurs d'intervention, sur nos projets comme sur nos réalisations. [...]

Mais Ouest Provence va au-delà de la représentation administrative et politique de l'action intercommunale en nous ancrant dans une culture de pays avec toute sa dimension humaine. Ensemble nous allons contribuer à donner à Ouest Provence une âme, un cœur, un caractère. [...]

À la simple addition de projets, il s'agit de substituer une vision collective et la prise de conscience de l'obligation d'une réflexion commune. Il nous reste à véritablement et durablement ancrer l'esprit intercommunal dans les mentalités, les pratiques, les décisions, les objectifs. Paris ne s'est pas fait en un jour, et j'ai bien conscience que cette petite révolution culturelle d'ores et déjà engagée, nécessite un temps d'adaptation »¹⁴⁵ (nous soulignons).

(Ouest Provence.fr, 2003)

Ce discours pourrait se résumer ainsi : la création d'Ouest Provence est synonyme d'un changement dans les manières de représenter le territoire, mais aussi dans les manières de faire de la politique à l'échelle intercommunale. Nous allons explorer plus en détail ces deux objectifs énoncés dans le discours du président de l'EPCI, Bernard Granié, en opérant comme suit : tout d'abord, nous aborderons la question de la stratégie de communication intercommunale clairement énoncée dans son intentionnalité, c'est-à-dire qu'elle a pour but de réenchanter l'imaginaire territorial en marquant, par l'incantation de la nouveauté, la rupture d'avec l'histoire racontée du territoire. Ensuite, nous reviendrons sur cet acte de langage qui consiste à affirmer le changement d'identité territoriale comme amorce du renouvellement des pratiques de l'intercommunalité. L'acte de revendication d'une identité nouvelle fait partie d'un dispositif plus vaste qui vise à gérer les identités plurielles pour former un monde commun. Autrement dit, nous nous interrogerons sur la force performative des discours des élus dans le sens où ils prétendent à faire advenir ce qu'ils énoncent.

¹⁴⁵ Extrait du Discours de Bernard Granié, Président du SAN Ouest Provence, le 30 juin 2003 pour le lancement de la nouvelle identité d'Ouest Provence :

<http://www.ouestprovence.fr/ville/com/logo/lancement/bg030630.htm> (consulté le 10 octobre 2006). Voir le discours en son intégralité en Annexe 6.

Discours d'inauguration comme discours officiel et ritualisé

Avant d'entrer dans le détail de l'analyse du discours de Bernard Granié, dont nous avons retranscrit plus haut une partie du texte, il nous faut préciser les conditions dans lesquelles il a été énoncé, parce que cela participe de la compréhension de sa stratégie discursive. Ce discours a été prononcé par Le Président du SAN, le 30 juin 2003, devant le siège administratif de l'EPCI et ses personnels. Il a été suivi du discours de chacun des maires des six communes qui composent l'intercommunalité d'Ouest Provence. Cette cérémonie présente toutes les caractéristiques du rite d'inauguration décrit par Marc Abélès comme respectant un déroulé traditionnel, rythmé par le passage en revue, la coupe du ruban, le discours des différents protagonistes, et la libation (Abélès, 1989 : 131). Même si nous n'avons pas assisté à cette inauguration, dans le discours comme dans les images qui l'accompagnent, les quelques éléments dont nous disposons laissent à penser que le canevas typique de ces rites périodiques qui font partie du quotidien des élus a été respecté.

Les destinataires de ce discours sont en premier lieu les personnels administratifs et les élus de l'intercommunalité qui sont les protagonistes – les auditeurs empiriques – de la mise en scène discursive. Cependant, malgré le fait que cette cérémonie ait été restreinte à un public spécifique, on ne peut pas dire pour autant que les habitants en tant qu'instance de réception aient été exclus du processus énonciatif. Bien au contraire, nous pensons qu'ils font également partie de la catégorie destinataire modèle¹⁴⁶ de ce discours politique, car ce type de cérémonie officielle est très largement relayé par les médias locaux qui insèrent, dans leurs articles, des bribes de discours politiques, et des descriptions de l'événement susceptibles d'être lues par une population beaucoup plus

¹⁴⁶ Nous empruntons à Umberto Eco (1979) et à sa théorie sémiotique, la notion de *lecteur modèle* qu'il développe en particulier dans *Lector in Fabula*. Cette notion décrit la stratégie textuelle à l'œuvre dans un texte grâce à laquelle l'auteur va prévoir le lecteur et par là même les conditions de succès de sa rencontre avec le texte. Ce lecteur est en capacité de coopérer à l'actualisation du texte afin qu'il décode les mondes possibles de la manière prévue par l'auteur. Cette idée est en effet intéressante car elle met au jour la question de la prise en compte du lecteur à travers la construction du lecteur modèle par l'auteur.

large que celle présente à la cérémonie. L'instance médiatique¹⁴⁷ occupe ce rôle de faire le lien entre l'instance politique et l'instance habitante¹⁴⁸.

La réussite de ce type d'événement est la plupart du temps évaluée à la lumière de sa couverture médiatique, la presse étant considérée comme un outil de mise en visibilité. C'est pour cette raison que le rôle conféré à la presse (locale ou nationale) dans ces occasions est important, de même que la presse est elle aussi une forte consommatrice des événements de ce genre :

« Si on envisage en effet la circulation de l'information politique dans un département on s'aperçoit de l'importance qu'accorde à ces manifestations rituelles la presse locale. Il y a une véritable compétition entre les élus qui prétendent au "leadership" local pour obtenir le plus souvent possible leur photo dans le journal. [...] Cette chasse à l'image n'est pas l'expression d'un narcissisme déplacé mais celle d'une contrainte dont toute stratégie de pouvoir est tributaire » (Abélès, 1989 : 135).

C'est cette recherche de visibilité ainsi que la connaissance de la diffusion de ce discours *a posteriori* sur le site internet d'Ouest Provence dans la rubrique « communication » qui nous permet de dire que l'instance habitante, voire plus largement la société civile, est le destinataire de ce discours. C'est d'ailleurs par le biais du site officiel du SAN que nous nous le sommes procuré¹⁴⁹, ce qui témoigne de la volonté de mise à disposition de ce discours dans l'espace public¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Selon Patrick Charaudeau, le discours politique, au vu de la complexité de la structuration du champ du politique, se fabrique dans trois lieux distincts : le lieu de gouvernance (instance politique et instance adverse), le lieu d'opinion hors gouvernance (l'instance citoyenne) et le lieu de médiation (l'instance médiatique). (Charaudeau, 2005 : 42).

¹⁴⁸ L'instance politique est définie par Patrick Charaudeau comme le lieu de gouvernance. Nous remplaçons l'« instance citoyenne » par celle d'instance habitante, car comme le précise l'auteur « l'instance citoyenne est une entité qui recouvre des organisations et des situations diverses » (Charaudeau, 2005 : 45). Du fait du caractère très large de cette notion d'« instance citoyenne », nous avons préféré recourir à une catégorie plus précise, l'instance habitante qui appartient au sous-ensemble société civile.

¹⁴⁹ En 2010, ce discours n'est d'ailleurs plus accessible en ligne. Nous l'avions consulté et imprimé le 10 octobre 2006.

¹⁵⁰ Dans la continuité de la réflexion de Bernard Miège sur l'espace public et la sphère politique (Miège, 1995), nous essayons de ne pas réduire la notion d'espace public « au seul noyau dur de sa composante politique (Miège, 1995 : 50) car, à l'instar de l'auteur, nous pensons aussi qu'avec le développement de nos sociétés démocratiques, l'espace public s'est complexifié et à vu ses fonctions sociales se diversifier. Dans

Le texte sur lequel nous nous appuyons pour l'analyse est la version officielle écrite du discours d'inauguration. Nous ne prenons pas ce discours comme étant l'exacte réplique de celui qui a été énoncé le jour du dévoilement de la nouvelle identité, soit le 30 juin 2003. Jean-Michel Adam fait remarquer dans un article « Quand dire "vive le Québec libre !" C'est faire l'histoire avec des mots » (2004), que les éditions des discours politiques font l'objet de diverses retouches qui changent le sens des énoncés. La raison systématiquement invoquée pour justifier de ces changements entre la version orale et la ou les versions écrites est cosmétique (Adam, 2004 : 19). Il confirme avec l'analyse du discours de Charles De Gaulle, le célèbre discours du 24 juillet 1967 prononcé lors de sa visite au Québec, le contraste qui existe entre les versions prononcées et les versions officielles : « Examiner de près ces opérations de construction de la matérialité discursive est une nécessité pour l'analyse des discours » (Adam, 2004 : 20). Nous sommes tout à fait consciente que le matériau sur lequel repose notre analyse est le discours officiel (probablement retouché) et non pas le discours réellement prononcé par Bernard Granié le 30 juin 2003.

**Réinventer la communication institutionnelle pour changer la chose :
un discours identitaire performatif**

À travers ce discours d'inauguration, un premier objectif semble se dégager comme étant l'un des points d'ancrage de l'argumentaire de celui qui en assume l'énonciation, Bernard Granié : l'affirmation d'une volonté politique d'aller vers une meilleure communication de l'institution et de son identité afin de la rendre plus visible, plus fédératrice, et donc plus proche de ses administrés, sans pour autant faire table rase de l'ancienne organisation, restée floue et méconnue jusqu'alors. C'est-à-dire que la

l'article « L'espace public : au-delà de la sphère politique », Bernard Miège expose quatre modèles de communication qui se sont succédés dans le temps et qui forment et organisent l'espace public contemporain : la presse d'opinion, la presse commerciale de masse, les médias audiovisuel de masse, les relations publiques généralisées (ou communication généralisée). Son analyse de l'évolution de l'espace public insiste sur le fait que l'espace public contemporain perdure en dépit du renforcement du processus d'individualisation des pratiques et de la marchandisation de l'espace public, il s'élargit, c'est-à-dire qu'il s'ouvre à l'extérieur et enfin, l'espace public voit ses fonctions s'étendre et se fragmenter.

revendication identitaire de ce territoire politique, qui passe par le renouvellement de son identité visuelle et de ses supports médiatiques, consiste plus en une reformulation d'un déjà là qu'en une invention *ex nihilo*. Cependant, tout l'intérêt de l'opération réside dans le faire croire à une organisation nouvelle plutôt que de faire voir un simple renouvellement de l'ancienne formule (Sfez, 1993).

Dans le premier paragraphe du discours, la stratégie de communication qui vise à œuvrer pour un mieux-communiquer est clairement énoncée : « appellation d'origine trop abstraite et administrative », « rechercher un nom plus évocateur et plus rassembleur », « volonté de communication », « affirmer et promouvoir notre nouvelle réalité », « identifier clairement notre territoire et en promouvoir l'attractivité », « fédérer les atouts », « favoriser un sentiment d'appartenance », « pas d'un simple support promotionnel », « image intercommunale à communiquer » etc. L'ensemble de ce vocabulaire appartient au lexique de la communication et du marketing, si bien que l'on peut qualifier ce discours de méta-discours, dans le sens où le discours parle de lui-même, de son rôle, et de ses intentions. Comme le précise *Le dictionnaire d'analyse du discours* au sujet du métadiscours, « en même temps qu'elle se réalise, l'énonciation s'évalue elle-même » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 373) :

« Voilà donc officiellement présentée la nouvelle dénomination de notre Territoire et de notre structure communautaire... Ouest Provence sera désormais notre référence quotidienne, et nous avons conscience de la force symbolique de ce moment solennel, qui justifiait cette cérémonie, à laquelle je vous remercie d'être présents »

La première intention de ce discours est d'insister sur l'importance symbolique et solennelle de l'événement :

« nous avons conscience de la force symbolique de ce moment solennel, qui justifiait cette cérémonie, à laquelle je vous remercie d'être présents »

Énoncée dans le premier paragraphe du texte, cette phrase confère au discours une tonalité émotionnelle venant renforcer, par l'acte de discours lui-même, le caractère très

protocolaire de l'événement que nous avons plus haut qualifié de rituel politique où « ce qui prime ici, c'est le système de valeurs et de symboles » (Abélès, 1989 : 129). Le cérémonial qui se déroule selon une ordonnance très précise, auquel vient s'ajouter un texte (le discours) insistant sur l'importance de l'acte qui est en train de se jouer, produit un effet de redoublement et de dramatisation de l'événement, venant en justifier la pertinence.

Le scripteur du texte va plus loin dans l'amplification en personnifiant Ovest Provence. La personnification a pour effet de convaincre l'auditoire de l'importance de l'enjeu qui se joue à l'occasion de cette inauguration. Effectivement, le texte sous-entend combien la démarche qui est à l'œuvre va plus loin qu'un simple renouvellement de la communication. En effet, il est question de donner la vie à Ovest Provence, d'en faire un objet incarné dans le sens littéral du terme, en lui faisant revêtir un corps charnel. Cette figure qu'est la personnification prête à Ovest Provence des caractéristiques humaines, telles qu'avoir une âme, un cœur et un caractère :

« Ensemble nous allons donner une âme, un cœur, un caractère »

Aussi, le métadiscours s'affirme par l'évaluation négative qui est faite de la communication lorsque l'EPCI portait encore le nom de SAN ville nouvelle de Fos ou SAN du Nord-Ouest de l'étang de Berre, par l'usage dans le texte d'adjectifs péjoratifs : « appellation d'origine trop abstraite et trop administrative », « trop largement méconnue », ou par l'usage de locutions qui disent améliorer la communication, et qui affirment implicitement la médiocrité de la précédente : « plus évocateur », « plus rassembleur ».

Ce discours, parce qu'il se fait aussi métadiscours, a une fonction performative, c'est-à-dire qu'il est un « dire exécutoire », un « pré-dire au sens d'appeler à l'être » (Bourdieu, 1980 : 65). La citation suivante est archétypale du discours performatif, elle ne peut pas être plus explicite dans son intention :

« Ensemble nous allons contribuer à donner à Ovest Provence une âme, un cœur, un caractère. J'ai le souhait ardent que la graine, que nous plantons ce soir, prenne racines et soit porteuse de vie ».

Dans ce discours, il y a là l'idée que changer de nom, changer d'identité et l'énoncer publiquement va permettre de réinventer la chose – en l'occurrence ici l'EPCI – et l'instituer comme étant naturelle. Selon l'approche pragmatique du langage, les performatifs ont cette capacité à accomplir par leur énonciation une action « qui semble gommer la coupure sémiotique entre le dire et le faire » (Boutaud, 1998 : 126). Partant de là, il ne s'agit plus d'opposer la parole à l'action, mais d'approcher la parole comme une forme et un moyen d'action. Le sous-titre de la version électronique du discours en témoigne : « Notre nouvelle dimension est porteuse de nombreux changements ». Celle-ci est appuyée par le corps du texte :

« Mais il ne s'agit pas d'un simple support promotionnel car Ouest Provence représente un changement radical de démarche. Ce n'est pas notre administration qui incarne le fait intercommunal mais bel et bien le territoire lui-même avec sa diversité, ses habitants, son cadre de vie et toutes ses composantes économiques et sociales »

Dans le contexte qui est le nôtre, on peut mentionner le fait que lorsque les discours sont prononcés par les élus communautaires, et en particulier par le président lui-même, à l'occasion d'une cérémonie officielle comme c'est le cas avec le discours d'inauguration de la nouvelle identité d'Ouest Provence, ils ont un pouvoir performatif sur ceux à qui ils sont destinés. Ces représentants politiques, même s'ils ne sont pas élus au suffrage universel direct, ont une autorité par le type de pouvoir dont ils disposent. Cette autorité produit alors un changement dans l'être. Dire les choses « à la face de tous et au nom de tous, publiquement et officiellement » prétend les faire être comme dignes d'exister et comme étant naturelles (Bourdieu, 1980 : 66). Ce qui nous intéresse dans cette action symbolique qui se produit sur le territoire intercommunal Ouest Provence, outre sa description, ce sont les modalités mises en œuvre pour opérer sur les représentations et les pratiques des habitants et des usagers.

**Réinventer le territoire pour aller vers plus de proximité et d'unité :
Ouest Provence ou le « metteur en scène » de l'action locale**

Le discours de Bernard Granié offre aussi la particularité d'affirmer une volonté de réappropriation du territoire par les élus locaux, au moment où le SAN entre dans le droit commun. Une réappropriation qui s'énonce par l'affirmation d'une politique qui se veut proche des habitants, et des réalités du terrain, mais aussi proche des communes qui composent l'EPCI : proximité avec les habitants et proximité entre élus. Avec la création de l'entité nouvelle Ouest Provence, l'énonciateur insiste sur le rôle de « fédérateur » et de « metteur en scène » que porte à présent l'EPCI, et sans l'aide de l'État. L'EPCI s'affiche aujourd'hui comme le seul responsable et organisateur de la politique intercommunale.

L'affirmation d'une plus grande proximité avec les habitants est omniprésente tout au long du texte avec les mots et syntagmes tels que « relation de proximité », « lien de proximité », « actions concrètes sur le terrain », « initiatives locales » « dimension humaine », « cultiver l'écoute ». Ce vocabulaire révèle la volonté de renforcement de la proximité avec les habitants, et par là même la volonté d'aller vers plus de démocratie, « la proximité spatiale étant assimilé à une absence de distance sociale » (Génestier, Ouardi, Rennes, 2007 : 71). Cette mise en lumière de l'importance que représente, dans le champ de l'action politique intercommunale, la revendication d'un retour à plus de local, c'est-à-dire à une échelle entendue comme étant plus humaine, a pour but de dire la coupure d'avec des pratiques longtemps dominantes sur ce territoire caractérisé par le rôle central de l'État en termes d'aménagement territorial. En filigrane, il faut y lire une critique des politiques publiques centralisées, autoritaires et technocratiques. Selon cette approche du politique, à l'inverse du central, le local est synonyme d'un fonctionnement qui se veut plus démocratique parce que plus ancré dans la réalité quotidienne des habitants.

L'usage du lexique de la proximité dans les discours politiques n'est pas une particularité de ce texte comme en témoignent les nombreux articles produits à ce sujet, et

que l'on trouve en particulier dans la revue *Mots*¹⁵¹ (Genestier, Ouardi, Rennes, 2007 ; Le Bart, Lefebvre, 2005). Dans l'introduction du numéro 77 de cette même revue, intitulé « La proximité »¹⁵², Christian Le Bart et Rémi Lefebvre expliquent la montée en puissance de la thématique de la proximité dans les discours socio-politiques par la transformation des modes de légitimation du politique, où le proche et l'interpersonnel prennent le pas sur la hauteur et les catégories surplombantes, valeurs considérées comme universelles avant la revalorisation de l'idéologie du local fin des années soixante-dix (Le Bart, Lefebvre, 2007).

À côté de ce vocabulaire de la proximité, on constate l'usage intensif du pronom personnel « nous » et de l'adjectif possessif « notre » : « nous avons conscience de la force », « le SAN s'impose aussi naturellement à nous tous », « en nous ancrant dans une culture », « Ensemble nous allons contribuer », « nous plantons ce soir », « notre Territoire », « notre structure communautaire », « notre référence quotidienne », « notre nouvelle Assemblée », « nos vies », « notre feuille de route » etc. Le « nous » omniprésent dans ce texte est collectif (moi + vous). Il s'adresse en priorité aux élus et aux fonctionnaires territoriaux qui constituent l'auditoire, il est en cela inclusif. Mais ce « nous » dépasse les frontières de l'auditoire du discours, il englobe aussi les habitants du territoire dans le sens où le « nous » souligne la mobilisation du président et des élus (maires) pour agir au nom de tous les administrés de l'intercommunalité.

La surreprésentation du « nous » dans le texte n'efface pas pour autant le « je » qui apparaît à une quinzaine de reprises. Son usage est en particulier appuyé dans les derniers paragraphes du discours, alors qu'il est plutôt en retrait dans les premiers. Ces traces de l'énonciateur (« je, moi, ma ») restituent le rôle de porte-parole du Président qui parle au nom des maires, et au nom de la communauté intercommunale tout entière, et le rôle de chef qu'il joue en tant qu'il est à la tête de l'EPCI. Le « je » exprime très clairement le pouvoir, voire même le commandement :

¹⁵¹ La revue *Mots. Les langages du politique* est spécialisée dans l'approche interdisciplinaire des discours politiques. Le dernier numéro en ligne, soit le numéro 94 daté de 2010, rend compte de trente années d'études du langage en politique (1980-2010)..

¹⁵² Comme le laisse présager le titre, ce numéro de la revue *Mots* est entièrement consacré à la proximité. Il s'agit du numéro 77 paru en 2005 dirigé par Christian Le Bart et Rémi Lefebvre

« Je sais ce soir représenter l'avis unanime des Maires qui m'entourent en réaffirmant notre totale implication pour une véritable solidarité intercommunale [...] »

« En accord avec les maires, j'ai tenu à les rencontrer il y a quelques semaines pour leur dire notre décision de ne laisser personne, à la fin des contrats, sans solution professionnelle »

Au « nous » collectif, viennent s'ajouter les mots et les formules évoquant la mise en route d'un travail à plusieurs et en commun : « collectif », « collectivement », « vision collective », « réflexion commune », « espace commun », « en concertation avec l'ensemble des acteurs », « réflexion concertée », « nous associerons tous ceux et toutes celles », etc. L'emploi abondant de ce vocabulaire permet d'insister sur le caractère de rassemblement, de mise en commun, et d'unification que souhaite voir émerger le Président au sein de la communauté intercommunale par la médiation de cette identité collective ouest provençale :

« Après avoir insisté sur la nécessité pour notre intercommunalité de créer et de développer un lien de proximité avec les Cornillonais, les Fosséens, les Gransois, les Istréens, les Miramasséens et les Port-Saint-Louisiens, comment pourrions-nous nous abstraire de la conjoncture générale et en particulier nationale qui conditionne en grande partie nos vies... »

Affirmation d'une politique volontariste en rupture d'avec les pratiques anciennes

Dans la logique de majorer l'image de l'action ouest provençale, il est remarquable de souligner l'abondance de l'emploi de verbes d'actions et de syntagmes verbaux. Le texte est truffé de verbes qui désignent le volontarisme de l'action intercommunale par l'usage de performatifs et d'injonctifs : « porter l'image », « affirmer et promouvoir », « identifier clairement », « fédérer les atouts », « favoriser un sentiment d'appartenance », « ce territoire qui doit donner du sens », « doit développer », « faire connaître », « faire comprendre ses actions », « accompagner ». L'action d'Ouest Provence s'affirme selon les modalités du nécessaire, dans le sens où certaines décisions ont été prises car la situation l'exigeait, et que l'EPCI ne veut pas être en posture d'avoir à

subir des contraintes venues de l'extérieur. Des substantifs et des expressions redoublent le caractère volontaire du texte : « ne pas rester dans l'attentisme », « engagement », « démarche volontaristes », « choix politique », « fixer un diagnostic », « établir un modèle de développement », « actions concrètes » etc.

Ce discours volontariste est l'occasion pour le Président de faire une première évaluation de la situation du point de vue de la récente ouverture du périmètre intercommunal à six communes¹⁵³. Celle-ci est sans surprise très élogieuse, elle souligne la réussite de l'extension nouvelle, synonyme de « cohésion remarquable » du groupe. Un certain nombre de syntagmes renforcent l'image positive que souhaite donner l'énonciateur de cette manière de coopérer en politique qui n'en est qu'à ses balbutiements : « véritable clef de voûte », « réactivité efficace », « l'excellent déroulement de l'extension », « initiatives locales mises en synergie dans une même dynamique ».

Si, dans le discours de Bernard Granié, l'accent est mis sur l'importance d'agir en concertation et en bonne entente avec l'ensemble des élus des communes de l'intercommunalité, c'est aussi parce que l'EPCI est montré du doigt depuis plusieurs années comme ayant une gestion très peu transparente et provoquant de grandes inégalités entre les communes-membres historiques du SAN (Miramas, Istres et Fos). La lettre d'observations définitives relative à la gestion du SAN¹⁵⁴, émise par la Chambre régionale des comptes de PACA en date de mai 2000, souligne dans sa conclusion les problèmes du SAN en matière de répartition des ressources et des compétences :

Les relations financières entre le SAN et les communes membres apparaissent en définitive opaques et à l'origine d'importantes inégalités. Qu'il s'agisse des dotations, des compétences transférées, des prestations de services confiées au SAN, des investissements et des subventions, la Ville d'Istres se trouve systématiquement favorisée, au détriment, avant tout de Miramas, et dans une moindre mesure de Fos.

¹⁵³ Au moment où ce discours est prononcé, le 30 juin 2003, le territoire intercommunal à six communes existe depuis six mois.

¹⁵⁴ Cette lettre est en consultation libre sur le site de la chambre régionale de la cour des comptes à l'adresse suivante : <http://www.ccomptes.fr/fr/CRC22/documents/ROD/PAL200013.pdf>.

Cette situation ne peut s'expliquer uniquement, comme le font les dirigeants actuels et passés du SAN, par la nécessité de satisfaire les besoins prioritaires de la Ville-centre. Le caractère prioritaire de ces besoins n'est en effet nullement démontré. Il est même possible de soutenir qu'au contraire, le développement harmonieux d'un groupe de collectivités implique une sorte de discrimination positive en faveur de sa périphérie. Ainsi, alors que le SAN dispose d'une manne fiscale abondante, la Ville de Miramas qui est la plus pénalisée au niveau de la répartition des ressources intercommunales doit, dans le même temps, faire face à un déficit de plusieurs dizaines de millions de francs qu'elle a les plus grandes difficultés à résorber. Elle a d'ailleurs sollicité de l'État le versement d'une subvention d'équilibre, demande qui est précisément à l'origine de la saisine du préfet et donc du présent contrôle. La situation constatée par la Chambre apparaît donc difficilement admissible au regard de la richesse du SAN et des graves difficultés financières que connaît Miramas.

Cette lettre est une demande de rétablissement d'un plus grand équilibre entre les communes, à l'origine de fortes tensions entre élus. Le syntagme « révolution culturelle » qu'utilise Bernard Granié a pour but de signifier sa volonté d'imposer un changement de pratiques en la matière, allant ainsi dans le sens des remarques de la chambre régionale des comptes. Au vu de ces quelques lignes rédigées par le Président de la chambre régionale des comptes en mai 2000 et adressées au Président du SAN, on comprend alors les dispositions prises par l'institution – dont la création de la régie est un exemple – dans le sens d'un « gouvernement intégré » (Estèbe, 2008), afin de neutraliser la concurrence entre les collectivités et éviter de prendre le risque de se voir rater des opportunités (économiques, politiques etc.). Ce type de gouvernement se construit autour de l'idée d'une mutualisation en dedans pour assurer une meilleure attractivité en dehors (Estèbe, 2008).

Ouest Provence versus l'État ou la mise en scène de deux *ethos* en opposition

Il est intéressant de noter que le « nous » qui représente « la communauté imaginée » ouest provençale se fonde implicitement en opposition avec l'État. Le « nous » participe à la valorisation de l'énonciateur, Bernard Granié, et du groupe qu'il

représente, Ouest Provence. Pour accentuer ce projet discursif, le texte inscrit l'État comme un adversaire politique en le consignait dans une image péjorative. L'État représente cette figure de l'autre, du différent, qui constitue une menace à la cohésion de ce groupe social qu'est Ouest Provence. Ce texte est le moyen d'instaurer une distance entre un « nous », Ouest Provence, et un autre, l'État.

Aucune référence historique n'est faite quant au rôle du pouvoir central dans le territoire d'Ouest Provence qui, par sa politique volontariste des villes nouvelles et ses dotations exceptionnelles, lui a permis l'expérimentation de l'intercommunalité vingt ans avant le reste de la population française. Par contre, l'État est cité dans ce texte en des termes péjoratifs pour critiquer l'arrêt du dispositif des emplois jeunes : « suppression brutale du dispositif par le gouvernement », « les collectivités et les administrations au pied du mur », « défaillance de l'État », « suppression brutale des aides de l'État ». L'État est cette figure qui prend des décisions de manière « unilatérale » et « brutale », au détriment des collectivités et des administrations locales qui, elles, agissent pour « impulser une véritable solidarité intercommunale ». Dans ce discours, l'*ethos* étatique est caractérisé par l'unilatéralisme alors que l'*ethos* ouest provençal est la coopération et la solidarité.

5.2.3. Exhortation au changement pour plus de commun ou le discours d'inauguration comme discours épideictique

Ce discours du 30 juin 2003 est aussi le lieu d'affirmation du commun, ce qui revient à effacer les différences pourtant nombreuses entre les six communes afin que seule ne persiste, dans la mémoire collective, une identité spécifique ouest provençale synonyme d'une communauté (imaginée) unie. L'objectif principal étant la conduite d'une réflexion, et d'une politique de coopération, et d'intégration. Nous pouvons conclure cette analyse en affirmant que ce discours appartient aux discours épideictiques qui ont pour but l'« adhésion des esprits à une communauté de valeurs » (Adam, 2004 : 36). Ce genre qui se caractérise par trois grands traits que sont *l'amplification*, *l'effet de*

communauté et la mise en scène des valeurs (Herman, Micheli, 2003 : 13) appartient à la rhétorique classique¹⁵⁵, et a pour fonction de vanter les vertus d'un personnage pour en même temps blâmer ses adversaires. On retrouve la dialectique entre Ouest Provence et l'État, l'un étant admiré dans le texte tandis que l'autre est montré comme exécration. L'analyse de ce discours nous conforte dans l'idée que l'éloge et le blâme représentent une opportunité pour mettre en lumière les valeurs de coopération et de solidarité. Jean-Michel Adam précise que l'opération de base du genre épideictique est justement la mise en scène et le renforcement des valeurs (Adam, 2004 : 37).

D'après Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca (2000), le genre épideictique « renforce une disposition à l'action en augmentant l'adhésion aux valeurs qu'il exalte » (Perelman et Olbrechts-Tyteca, 2000 : 66). Cette position insiste sur le caractère perlocutoire de ce genre, en ce sens qu'il contribue en situation de crise à agir en rétablissant le rassemblement, et non la division de la communauté. En effet, au cœur de l'épideictique se trouve la notion d'*homonoia* qui correspond justement à l'ensemble des valeurs qui fonde la cohésion d'un groupe social, soit l'effet de communauté : « Certaines situations de crise exigent sinon une refondation, du moins une revivification de l'*homonoia*. C'est bien souvent à ce stade que l'épideictique intervient [...] » (Herman, Micheli, 2003).

C'est exactement ces spécificités qui nous semblent centrales dans ce discours du 30 juin 2003 : mettre en scène la nouvelle identité intercommunale incarnée par Ouest Provence, et par là même les valeurs de communauté qu'elle porte. L'objectif consiste en la valorisation des vertus de cette entité que constitue le territoire intercommunal, élargi à six communes pour affirmer sa position, justifier du bien-fondé des décisions, et des actions de manière à entraîner l'adhésion des habitants et des usagers du territoire. Ce discours est donc bien un discours politique qui s'appuie fortement sur de l'argumentation. Il a une force illocutoire, « la force de l'acte inscrite dans l'énoncé et

¹⁵⁵ La rhétorique classique distingue trois genres de discours : le discours judiciaire, le discours délibératif et le discours démonstratif ou épideictique.

portée par l'énonciation » (Boutaud, 1998 :127), mais aussi perlocutoire, c'est-à-dire de faire-croire¹⁵⁶ en la vérité de ce qui est dit dans les discours.

Dans la continuité de l'analyse du discours d'inauguration de l'identité renouvelée d'Ouest Provence, nous nous sommes arrêtée sur le premier numéro du journal intercommunal pour en extraire et analyser le récit de fondation qui y est inscrit. Notre hypothèse est fondée sur l'idée que le récit est une forme particulière de médiation symbolique (Gellereau, 2005) du processus de territorialisation.

5.2.4. Récit de fondation et légitimation d'Ouest Provence

C'est dans le premier numéro d'*Ouest Provence* que nous avons identifié une page en particulier, la page 6, dans laquelle est présent ce que nous avons identifié comme étant le récit de fondation de l'intercommunalité. Le texte¹⁵⁷ ou plus exactement la séquence¹⁵⁸ que nous allons retranscrire en totalité n'est qu'une petite partie du texte complet dont se compose le numéro inaugural du journal Ouest Provence. Mais avant d'entrer en détail dans l'analyse de cette séquence identifiée comme narrative, nous allons présenter ce support de la communication territoriale ouest provençale de manière à identifier le statut de ce récit au regard de l'ensemble textuel auquel il appartient.

¹⁵⁶ Jean-jacques Boutaud précise dans *Sémiotique et Communication* que « l'acte de langage porte en lui le passage à l'acte (faire-faire) ou à l'adhésion (faire croire) » (Boutaud, 1998: 132)

¹⁵⁷ Le texte est distingué du discours. Nous nous appuyons sur les définitions de Georges-Elia Sarfati pour préciser le sens de ces deux notions. Le texte est un « objet empirique de l'analyse du discours, ensemble suivi (cohésif et cohérent) d'énoncés qui constituent un propos (écrit ou oral).[...] ». Le discours est un « objet de connaissance de l'analyse du discours, désignant l'ensemble des textes considérés en relation avec leurs conditions historiques (sociales, idéologiques) de production. [...] » (Sarfati, 1997 : 16).

¹⁵⁸ Pour Jean-Michel Adam, la séquence est une unité constituante du texte (Adam, 1993 : 26).

Présentation du journal intercommunal *Ouest Provence*

Il nous a semblé pertinent de prêter une attention particulière au numéro inaugural du journal intercommunal *Ouest Provence* pour décrire et comprendre les modalités de mise en discours de l'identité narrative de l'EPCI. Nous considérons ce support de communication comme étant l'un des lieux privilégiés de présentification de la politique intercommunale.

Ce journal communautaire est créé en 2003, à la suite de l'élargissement du périmètre intercommunal à trois communes. L'acte de création de ce support s'inscrit dans l'ensemble des pratiques de mise en communication du territoire et de publicisation de sa nouvelle identité. Le premier numéro d'Ouest Provence a paru pour la période de juillet-août 2003.

Le support

Ce support de communication est gratuitement distribué à 40 mille exemplaires en moyenne sur l'ensemble du territoire institutionnel d'Ouest Provence. Il est réalisé sur un papier recyclé dont l'épaisseur est plus importante que celle d'un journal de presse régionale ou nationale. Son format est typique de celui d'un journal quotidien (proche du A3, 28,9x40) et se distingue des journaux municipaux en général qui, depuis les années quatre-vingt, ont connu des changements, autant d'un point de vue du visuel que d'un point de vue du contenu pour adopter la forme du *news magazine*¹⁵⁹ (format magazine, papier glacé, multiplication des photographies etc.). Si l'on compare le journal d'Ouest Provence avec les journaux municipaux des villes de cette intercommunalité tels qu'*Istres Mag*, *Miramas Infos* ou *Le mag de Fos*, ces différences sont tout à fait manifestes, car on a affaire à des formats qui par leur nom, la qualité du papier (papier glacé), la fréquence de parution (mensuelle ou bimensuelle), rappellent en tous points le support magazine.

¹⁵⁹ Dans son ouvrage *Les territoires de la communication*, Isabelle Pailliat (1993) a étudié les principales mutations de l'information municipale qui se sont déroulées sur la double décennie qui s'étend des années 60 aux années 80. Dans le premier chapitre en particulier, elle décrit les différentes étapes que connaît le développement de la communication territoriale.

La parution du journal intercommunal Ouest Provence est bimestrielle (tous les deux mois) ou trimestrielle. Entre la date de parution du premier numéro, en juillet 2003, et celle du dernier numéro paru en mars 2011, 34 numéros au total ont vu le jour. Dans chacun de numéros, le nombre de pages n'est pas tout à fait stable, il varie de 19 à 28 pages.

La composition générale du journal

Du point de vue de sa structure générale, le journal intercommunal se compose d'une couverture, d'une quatrième de couverture et de pages centrales. Le journal est un document scriptovisuel qui donne à lire et à voir – de nombreuses illustrations accompagnent les articles, que ce soit sous forme de graphiques (résultats de sondages, résultats des élections, répartition du nombre d'élus par communes au sein du comité syndical etc.), de cartes (cartes illustrées du territoire intercommunal en fonction des thématiques qu'elles soient industrielles, agricoles, économiques etc.), de schémas (fonctionnement de la production d'énergie avec le système photovoltaïque, etc.), ou de photographies (élus, personnalités culturelles et sportives etc.). La présence de la photographie est très importante dans ce journal, à tel point qu'il n'y a pas un seul article qui n'est pas illustré d'une image représentant l'activité ou les personnes décrites par le texte. Aussi la couverture, par la place qu'elle assigne à l'image (les trois quarts de la page) accentue encore l'importance accordée à l'articulation du texte et de l'image.



Figure 2 : Couverture du journal intercommunal Ouest Provence n°22, juillet-août 2008



Figure 3 : Couverture du journal intercommunal Ouest Provence n°13, juillet-août 2006

Du point de vue de la mise en page, du titrage et des encarts de textes, on remarque une alternance entre le bleu et le rouge pour chaque nouvelle rubrique ou

thématique d'une même rubrique (toutes les deux ou quatre pages). Par exemple dans le numéro 27, trois pages sont consacrées à la rubrique culture : les deux premières qui portent sur la musique et la danse intercommunale présentent le titre de la rubrique, les sous-titres, les chapeaux des articles et les encarts de textes en bleu, tandis que la page suivante qui présente la quatrième saison de la régie culturelle *Scènes et Cinés* présentent les mêmes caractéristiques typographiques et graphiques, mais mises en forme avec la couleur rouge.

Par contre, ce qui ne change pas d'un numéro à l'autre c'est la prédominance du bleu sur la première page. Le nom du journal, le numéro et la date de parution, la liste du nom des villes qui composent l'intercommunalité située sous le nom du journal, les titres et les sous-titres sont tous des éléments typographiques de couleur bleue (avec quelques nuances) sur fond blanc.

La couverture construite comme une Une de journal quotidien

Sur la page de couverture du journal, la mise en page se rapproche fortement d'une Une de quotidien régional ou national. La couverture attire le regard du lecteur par la présence d'une image en couleur occupant les trois quarts de la surface de la page et qui est légèrement décentrée sur la droite pour laisser la place au sommaire (situé à gauche) et à la manchette du journal (située en haut de page). La manchette s'étend de gauche à droite de la partie haute de la page. Elle est constituée du logo d'Ouest Provence, du nom de l'intercommunalité qui est aussi le nom du journal *Ouest Provence*, du numéro du journal et de la période couverte par ce dernier. Sous le nom du journal, sont énumérées les six villes du SAN dans une taille réduite de caractères par rapport à ceux du titre. C'est donc bien la visibilité de l'entité *Ouest Provence* qui prime sur celle des villes qui la composent.

Le sommaire non-exhaustif du journal est situé dans une colonne à gauche de l'illustration centrale. Ce sommaire qui, en première page, ne fait figurer qu'une partie restreinte des rubriques que compte un numéro, se compose de quatre titres de rubriques, sous-titres et chapeaux correspondants. La rubrique principale, par le nombre de pages qui lui est consacrée (quatre pages), est située en première place, en tête de liste du sommaire et se dénomme « dossier ». Cette rubrique « dossier » est justement illustrée par l'image centrale de la couverture. Cette image – qui est une photographie ou un photo-

montage – sert résolument d'accroche, étant donné la place qui lui est accordée sur la couverture et la taille du titre qui s'inscrit au sein même de ce visuel. Elle permet d'illustrer le « dossier » du numéro dont la fonction est de présenter un sujet traité plus en profondeur que ceux des autres rubriques.

Cette composition de la Une d'*Ouest Provence* n'est pas sans rappeler celle du quotidien national *Libération* qui réserve la quasi-totalité de cet espace à une photographie faisant référence à un événement de l'actualité. On remarque que le format du journal intercommunal d'*Ouest Provence*, ainsi que la composition de sa première page, tendent à brouiller les repères qui distinguent pourtant les deux supports médiatiques que sont le journal quotidien (régional ou national) et le journal intercommunal. La première grande différence est qu'*Ouest Provence* est un journal au service d'une politique de communication¹⁶⁰ d'un EPCI, tandis qu'un journal quotidien a comme principale mission de proposer une information journalistique¹⁶¹ et non de faire – au sein même de ses articles – la promotion d'une quelconque collectivité ou établissement public. Pour le dire autrement, le premier journal relève d'un travail de mise en scène de l'activité des élus communautaires de manière à expliquer et justifier les choix politiques, alors que le deuxième relève exclusivement d'un travail de description ou d'explication d'un fait d'actualité présentant un caractère d'intérêt général.

Cette distinction est fondamentale en dépit des tentatives des professionnels de la communication territoriale pour donner l'impression aux destinataires que l'écart entre les deux objets médiatiques est de plus en plus ténu, en aseptisant le contenu politique¹⁶² et en donnant une place plus grande à l'information locale. Dans *Les territoires de la communication*, Isabelle Pailliar (1993) insiste précisément sur la ressemblance dans le

¹⁶⁰ Dans ce cadre, il est cohérent de voir Bernard Granié, le président de l'EPCI, occuper la place de directeur de la publication du journal. La mission communication de l'EPCI est responsable de la rédaction, de la conception et de la réalisation.

¹⁶¹ Voir à ce sujet, l'ouvrage de Jean-Luc Martin-Lagardette sur l'écriture journalistique (Martin-Lagardette, 2005 [1984])

¹⁶² Voir l'article de Julie Lux sur le journal municipal dans lequel elle décrit à partir d'un corpus de journaux les stratégies discursives à l'œuvre dans ce support de la communication territoriale et en arrive à dégager un trait commun à l'ensemble des journaux analysés qui est la volonté de dépolitisation de ces discours (Lux, 2002).

traitement des questions locales entre le journal municipal et le journal de presse quotidienne régionale :

« à partir du moment où la communication municipale s'éloigne du tract politique, ou délaisse les sentiers traditionnels de la propagande, il n'est pas étonnant que l'information municipale possède quelques traits communs avec le journal régional » (Pailliat, 1993 : 109).

Les sujets abordés dans ce journal relèvent tous des compétences de l'intercommunalité. Le nom du journal qui est *Ouest Provence* institue un horizon d'attente de lecture concernant le contenu que l'on va y trouver, même si ce support se caractérise par une volonté de brouillage des frontières entre l'information et la communication, au vu de sa mise en page (en particulier de sa Une).

Le rubriquage

Le rubriquage du journal intercommunal d'Ouest Provence n'est pas figé, il comporte un certain nombre de rubriques récurrentes, tandis que d'autres apparaissent ou disparaissent en fonction de l'actualité de la politique communautaire. Le nombre total de rubrique ainsi que les thèmes traités varient en fonction de l'actualité de la politique communautaire. Parmi les rubriques incontournables d'*Ouest Provence*, on trouve l'éditorial et le dossier. Par la présence de ces deux rubriques, on perçoit encore une fois la volonté des professionnels de la communication territoriale de rapprocher cet outil de communication d'un « vrai journal » (Lux, 2002 : 114).

L'éditorial figure en deuxième page (plus rarement en page trois) du journal, dans un encart situé à l'extrémité gauche de la page deux (ou à l'extrémité droite, sur la page trois). Le genre de ce texte est toujours précisé par la présence du titre « édit » en début de paragraphe. Il est signé du nom du Président d'Ouest Provence et est précédé de sa photo. Bernard Granié est donc présenté à travers la marque de la signature comme l'auteur de ce discours. Par auteur, qu'il ne faut pas confondre avec scripteur¹⁶³, c'est

¹⁶³ Le scripteur est la personne qui a rédigé le texte et qui en a décidé la configuration. Voir la distinction qui est faite par Yves Jeanneret dans son ouvrage *L'affaire Sokal ou la querelle des impostures* (Jeanneret, 1998 : 41-42).

celui qui signe le texte et en revendique la responsabilité qui est désigné. Par contre, il n'en est probablement pas le scripteur. Ce texte est le seul article signé sur l'ensemble du journal. Les autres articles ne sont donc pas attribués personnellement, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'auteur singulier susceptible d'assumer la responsabilité du contenu des textes qui composent le journal. Les auteurs des articles de ce journal se fondent dans l'anonymat¹⁶⁴ de l'institution ouest provençale, ils ne sont en rien individualisables.

Cette dilution du nom des auteurs singuliers des articles au profit du nom de l'institution qui s'affiche comme un auteur « en collectif » met en lumière l'enjeu politique et symbolique de la revendication de responsabilité auctoriale et éditoriale d'un texte. La responsabilité énonciative revient à Ouest Provence, comme en témoigne l'encart de l'avant-dernière page, qui précise que la rédaction, la conception, et la réalisation du journal, sont assurées par la mission communication d'Ouest Provence. Dans ce même encart, il est précisé que Bernard Granié est le responsable de la publication. Avec ces deux informations, on peut confirmer que l'institution qu'il incarne, à savoir Ouest Provence, occupe plusieurs rôles et fonctions : elle est *auteur* (signature et responsabilité collectives), éditeur (choix des thématiques, des supports etc.) et aussi *editor* (celui qui a en charge la mise en forme du texte, de ses variantes, des commentaires qui accompagnent le texte etc.)¹⁶⁵.

En dehors de l'éditorial, on constate que dans la fabrique du journal intercommunal le parti a été pris d'effacer toute trace d'énonciation autre que celle d'Ouest Provence, de manière à asseoir un peu plus encore son autorité, sa légitimité, et son identité (collective). Autrement dit, le journal intercommunal d'Ouest Provence a la volonté d'afficher un seul auteur-éditeur-*editor* incarné dans l'éditorial par la figure de son président. Sa démarche est totale, c'est-à-dire que les fonctions actoriales et éditoriales sont prises en charge et contrôlées par les mêmes personnes.

¹⁶⁴ Voir au sujet de la question de l'anonymat, l'ouvrage *Les Figures de l'anonymat* (Lambert, 2001).

¹⁶⁵ Comme le précise Emmanuel Souchier, l'*editor* se distingue de l'éditeur au sens littéraire et commercial du terme mais aussi du critique dans son acception journalistique (Souchier, 1998 : 142).

La rubrique « dossier » présente deux spécificités : elle est présentée en Une la plupart du temps, elle est donc très visible dès la première lecture, et est illustrée par une image qui occupe une grande partie de la page de couverture du journal. La présence de la rubrique « dossier » est quasi-systématique dans chacun des numéros, de même qu'il se compose toujours du même nombre de pages, soit quatre pages. Hormis la rubrique « dossier » qui est un élément récurrent de ce journal, les autres rubriques diffèrent dans leur nombre par numéro, par le nombre de pages qui la composent et par leur dénomination. Néanmoins, en dépit de l'hétérogénéité de ces rubriques et de leur composition, sur le corpus¹⁶⁶ consulté, on a pu dégager un certain nombre de régularités les concernant. Apparaissent fréquemment dans *Ouest Provence* sept rubriques qui concernent l'environnement (tri sélectif, nettoyage des plages, incinérateur, pollution, aigrette, etc.), l'aménagement du territoire (travaux, constructions, transports, voirie et réseaux etc.), l'économie (la création d'entreprises, attractivité du territoire, projets industriels, pépinière d'entreprises etc.), l'emploi et l'insertion (maison de l'emploi d'Ouest Provence, association d'aide à l'insertion, la formation professionnelle, la formation initiale, la VAE, le recrutement etc.), l'institutionnel (citoyenneté, élection municipale, compétences de l'intercommunalité, élection des représentants communautaires etc.), le sport et la culture (patrimoine, scènes et cinés Ouest Provence, la médiathèque intercommunale, le conservatoire intercommunal etc.). Toutes ces rubriques hormis celle dédiée aux questions institutionnelles correspondent à chacune des compétences¹⁶⁷ de l'EPCI SAN Ouest Provence.

Régulièrement, en pages centrales (sur quatre pages), sont présentées des photographies de paysages du territoire d'Ouest Provence. Sur ce type de pages, le texte est quasiment absent. Pour les numéros de juin, juillet, août et septembre, plusieurs pages

¹⁶⁶ Pour réaliser cette analyse sémiotique de la structure globale du journal intercommunal *Ouest Provence*, nous nous sommes appuyée sur un corpus non exhaustif d'une dizaine de numéros collectés de manière aléatoire : le n°13,17, 18,19, 20, 22, 24, 27, 28,30. Ces dix numéros couvrent la période de juillet 2006 à avril-mai 2010.

¹⁶⁷ C'est dans le numéro 1 de *Ouest Provence* que sont exposées les sept compétences intercommunales : l'économie, l'environnement, le transport, l'aménagement du territoire, l'emploi et l'insertion, le sport de haut niveau et la culture.

sont consacrées aux événements qui rythment cette période estivale et se présentent sous la forme de calendrier.

Enfin, la dernière page du journal se compose très souvent d'une campagne de communication intercommunale. Elle est le lieu de promotion d'un événement (le festival des Élancées, Balades en mer, manifestations contre l'incinérateur etc.), d'une position politique (contre la réforme des collectivités territoriale, contre l'incinérateur etc.), et des services intercommunaux (listes des numéros des différents services locaux, bus de plage).

Récit de fondation ou la mise en intrigue du retour au droit commun

La séquence narrative que nous allons étudier est extraite du premier numéro d'*Ouest Provence* et se situe plus exactement en page 6 du journal. Elle va être abordée avec les outils de la linguistique textuelle et de l'analyse du discours, tels qu'ils sont développés par Jean-Michel Adam. Dans une perspective pragmatique et textuelle, cet auteur approche le *texte* comme « une configuration réglée par divers modules ou sous-systèmes en constante interaction » (Adam, 1993 : 15). Les trois premiers modules (visée illocutoire, repérages énonciatifs, cohésion sémantique) relèvent de ce qu'il appelle la pragmatique du discours. Une deuxième série de deux modules correspond à ce qui assure l'articulation des propositions (suites de propositions) : la connexité et la séquentialité. Ces cinq modules ou sous-systèmes sont les plans d'organisation d'un texte, ils s'entremêlent les uns aux autres, lors des processus de production et d'interprétation.

Dans le cadre de cette analyse, nous ne nous intéresserons qu'à un seul de ces modules : la structuration séquentielle des genres. Cette approche, qui tente de rompre avec des typologies simplistes du texte¹⁶⁸, présente l'avantage de mettre au jour la

¹⁶⁸ Voir l'article de Jean-Michel Adam « Une alternative au "tout narratif" » dans lequel il critique une tendance au « tout narratif » qui est une posture effaçant les différences entre les textes car elle donne au mot récit un sens extrêmement large. En réponse à cette manière d'envisager les textes, Jean-Michel Adam prône une posture qui la nuance en proposant des définitions techniques pour analyser plus finement et avec plus de complexité les énoncés.

complexité de la structuration séquentielle des genres. Pour Jean-Michel Adam (1992), les différents (proto-) types de textes sont au nombre de cinq : narratif, descriptif, argumentatif, explicatif et dialogal. À travers l'exemple que nous avons extrait du journal intercommunal d'Ouest Provence, nous allons montrer en quoi il présente une structuration narrative sur laquelle se construit le récit de fondation de l'EPCI. Nous analyserons ensuite la visée de l'usage de la narration dans un document de communication comme le journal intercommunal.

Si l'on prend le journal intercommunal d'Ouest Provence dans son ensemble, on se rend compte qu'il se compose de différents (proto-) types de textes (explicatif, argumentatif, dialogal et narratif). Nous n'avons pas mené une étude détaillée de la structure compositionnelle de cet objet médiatique – ce n'est pas l'objet de cette recherche – mais nous pouvons affirmer que le type de texte narratif n'y est pas dominant. Néanmoins, ce qui nous intéresse à travers l'analyse de cette séquence narrative, c'est qu'elle est exemplaire du récit de fondation de l'intercommunalité nouvelle qui circule dans les discours des acteurs et qui vise à raconter un nouveau monde commun en constitution¹⁶⁹.

Voici la retranscription du texte extrait du journal intercommunal d'Ouest Provence (nous avons respecté les sauts de ligne du texte original) :

À l'heure de l'intercommunalité [titre]

Ouest Provence fait partie des 2360 regroupements intercommunaux qui existent en France, voulus par l'État. Une dynamique qui place l'intercommunalité comme un nouvel échelon administratif et politique stratégique. [chapeau]

¹⁶⁹ Voir le très intéressant numéro 73 de la revue Quaderni qui porte sur la fabrique symbolique des métropoles à travers le cas de la métropole parisienne. L'approche communicationnelle de l'objet métropole interroge ses modalités de mises en scène à travers les images et les textes qui participent de son devenir.

Près de 80 % des Français, soit 48,8 millions d'habitants vivent aujourd'hui au sein d'une intercommunalité. Sur le territoire national, on compte 2 360 regroupements intercommunaux et 29 740 communes sont concernées. Une nouvelle organisation territoriale est en train de se structurer en France pour donner plus de représentativité à l'action publique locale par rapport à nos voisins européens et éviter la dispersion actuelle des 36 000 communes.

Les SAN, une volonté de l'état [intertitre]

Sur les 2 360 intercommunalités, on recense 8 syndicats d'agglomération nouvelle (SAN). Ce statut spécifique, qui concerne aujourd'hui, en France, près de 700 000 habitants, est le fruit d'une volonté nationale. L'État a souhaité en effet, il y a 30 ans, impulser et soutenir une dynamique de regroupement et d'extension des villes. Cette volonté a coïncidé pour Ouest Provence, avec l'aménagement de la zone industrialo-portuaire de Fos-sur-Mer, dans les années 1970.

Un statut privilégié qui a permis aux villes concernées de mettre en œuvre un aménagement du territoire et un développement urbain concerté. Cette expérience sur trente ans permet aujourd'hui de bénéficier d'un savoir-faire unique.

Cette extension urbaine réalisée, l'État a décidé la fin des Villes Nouvelles, pour Ouest Provence comme pour la plupart des Syndicats d'Agglomération Nouvelle. Ouest Provence s'est retrouvé avec un choix crucial pour son avenir : rester en Syndicat d'Agglomération ou se transformer en Communauté d'Agglomération

L'avenir : rester maître de son destin [intertitre]

Les élus locaux ont clairement manifesté leur volonté : rester, comme le permet la loi, sous la forme du Syndicat d'Agglomération Nouvelle.

Trente ans après une décision étatique, ce sont désormais les élus d'Ouest Provence qui ont l'initiative et ils l'ont prouvé en profitant de la fin de la Ville Nouvelle pour étendre leur territoire à trois communes : Cornillon-Confoux, Grans et Port-Saint-Louis-du-Rhône.

Un nouvel essor qui entre de plain-pied dans l'objectif de la loi : regrouper et fédérer des dynamiques locales.

(Journal intercommunal *Ouest Provence*, n° 1, juillet-août 2003)

Ce récit sera analysé à travers le schéma narratif qui est structuré en cinq étapes : situation initiale, complication/déclenchement de l'action, actions, résolution/solution, situation finale. L'une des caractéristiques de ce type de texte est la présence d'au moins un personnage qui cherche à résoudre un problème, une difficulté, en faisant se succéder un certain nombre d'actions dans le temps et dans l'espace. Et l'élément qui participe précisément à définir le récit, c'est l'opération de mise en intrigue. Comme le précise Paul Ricoeur dans *Temps et Récit* (1983), cette opération consiste, nous le rappelons, à la mise en scène de certains événements afin de faire d'une simple succession de faits une configuration qui instaure une intelligibilité à l'action. Jean-Michel Adam (1997), à la suite du philosophe, précise cette notion de mise en intrigue en lien avec le schéma narratif. Il affirme que le couple nœud et dénouement sont des éléments déterminants de la mise en intrigue, en ce sens qu'ils induisent un processus de transformation qui vient modifier les prédicats de la situation initiale. Voyons, à présent, comment cette séquence peut-elle être lue et interprétée comme étant de type narratif.

Du point de vue de la structure compositionnelle, dans cet extrait, nous retrouvons l'ensemble des cinq étapes typiques du schéma narratif dans la forme adoptée par la linguistique textuelle (Adam, 1992) – c'est ce que montre le tableau ci-dessous –, ce qui nous permet de dire que l'on n'a pas affaire à une simple relation de faits mais à une opération de mise en récit :

Tableau 4 : Tableau de la structure compositionnelle du récit de fondation d'Ouest Provence

LES COMPOSANTS DE LA SÉQUENCE NARRATIVE	LE RÉCIT DE FONDATION D'OUEST PROVENCE
<p>Situation initiale (situation équilibrée)</p> <p>Description de l'histoire de la constitution de la ville nouvelle. Évaluation positive de la situation initiale.</p>	<p>Les deux premiers paragraphes qui suivent l'intertitre « Les SAN, une volonté d'État »</p> <p><i>Sur les 2 360 intercommunalités, on recense 8 syndicats d'agglomération nouvelle (SAN). Ce statut spécifique, qui concerne aujourd'hui en France, près de 700 000 habitants, est le fruit d'une volonté nationale. L'État a souhaité, en effet, il y a 30 ans, impulser et soutenir une dynamique de regroupement et d'extension des villes. Cette volonté a coïncidé pour Ouest Provence, avec l'aménagement du territoire et un développement urbain concerté. Cette expérience sur trente ans permet aujourd'hui de bénéficier d'un savoir faire unique</i></p>
<p>Nœud (déclenchement de l'action, déséquilibre)</p> <p>La décision de l'État qui consiste à faire entrer l'EPCI dans le droit commun est l'élément qui va instaurer une difficulté pour Ouest Provence : faire le choix du statut à adopter.</p>	<p><i>Cette extension urbaine réalisée, <u>l'État a décidé la fin des Villes Nouvelles</u>, pour Ouest Provence comme pour la plupart des Syndicats d'Agglomération Nouvelle. Ouest Provence s'est retrouvé avec un <u>choix crucial pour son avenir</u> : rester en Syndicat d'Agglomération ou se transformer en Communauté d'Agglomération</i></p>
<p>Actions (réaction face au déséquilibre)</p> <p>La réaction d'Ouest Provence est de conserver le statut de syndicat d'agglomération nouvelle.</p>	<p><i><u>Les élus locaux ont clairement manifesté leur volonté</u> : rester, comme le permet la loi, sous la forme du Syndicat d'Agglomération Nouvelle.</i></p>
<p>Dénouement (retour à l'équilibre)</p> <p>Le déictique temporel « désormais » marque le retour à l'équilibre.</p>	<p><i>Trente ans après une décision étatique, ce sont <u>désormais les élus de Ouest Provence qui ont l'initiative</u> et ils l'ont prouvé en profitant de la fin de la Ville Nouvelle pour étendre leur territoire à trois communes : Cornillon-Confoux, Grans et Port-Saint-Louis-du-Rhône.</i></p>
<p>Situation finale (transformations)</p> <p>Évaluation positive de la situation finale qui revient à dire que la décision prise était adaptée à la situation.</p>	<p><i>Un nouvel essor qui entre de plain-pied dans l'objectif de la loi : regrouper et fédérer des dynamiques locales.</i></p>

Ce court récit met en scène, par la dramatisation, l'événement que représente la déclaration par l'État de la fin de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre. Cet événement est synonyme de la naissance d'une intercommunalité nouvelle, Ouest Provence. On pourrait réintituler cet extrait comme suit : « Quand Ouest Provence reprend les rennes de son destin ».

Décision d'État comme déclencheur d'un déséquilibre pour Ouest Provence

La structure narrative de ce texte se construit autour de deux quasi-personnages, acteurs du récit, que sont l'État et Ouest Provence. Ouest Provence et les élus apparaissent comme les héros du récit, c'est-à-dire les agents de transformation qui vont permettre la résolution du problème posé par l'entrée de l'EPCI dans le droit commun. Mais Ouest Provence et les élus assument un second rôle : après celui de héros, ils occupent aussi celui de victimes. Autrement dit, Ouest Provence, dont l'équilibre est menacé par la décision d'État, doit intervenir pour se sauver de cette situation qui vient bousculer la situation initiale. En prenant la décision de mettre un terme au statut d'exception des villes nouvelles, l'État est l'acteur qui fait réagir Ouest Provence.

La décision étatique est l'événement fondateur – le point zéro d'une histoire autre – du récit ouest-provençal qui se voit alors actualisé par l'opération de refiguration qui « fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées » (Ricoeur, 1985 : 443). Cet événement, correspondant au « moment axial »¹⁷⁰ dont parle Paul Ricoeur (1985 : 97), est capable d'inaugurer un nouveau cours des choses. Il est l'élément déclencheur qui va instaurer du déséquilibre dans une situation initiale, par ailleurs décrite comme positive dans les deux premiers paragraphes. Dans cette première partie du récit, il est en effet question d'un territoire qui s'est enrichi de l'expérience exceptionnelle¹⁷¹ des villes

¹⁷⁰ Paul Ricoeur définit le moment axial dans *Temps et Récit* (1985) en ces termes : « Le moment axial – caractéristique dont les autres dérivent – n'est ni un instant quelconque, ni un présent, quoiqu'il les comprenne tous les deux. C'est, comme le note Benveniste, un "événement si important qu'il est censé donné aux choses un cours nouveau". A partir du moment axial, les aspects cosmiques et psychologiques du temps reçoivent respectivement une signification nouvelle. » (Ricoeur, 1985 : 196).

¹⁷¹ Le mot exceptionnel doit être compris comme l'antonyme d'ordinaire.

nouvelles. Ce paragraphe, qui a une fonction de justification de la spécificité d'Ouest Provence par l'évocation de l'histoire de la constitution de la ville nouvelle, se construit autour de la mise en valeur des atouts de l'intercommunalité : « bénéficier d'un savoir-faire unique », « un statut privilégié », « aménagement du territoire et un développement urbain concerté ».

Retour sur le passé comme légitimation du discours présent ouest provençal : une situation initiale

La situation initiale est longuement décrite par rapport à l'ensemble du récit et fonctionne comme un retour sur l'histoire du territoire. Des références à une histoire passée (mais néanmoins récente) du territoire sont faites à travers des marques temporelles telles que « il y a 30 ans », « dans les années 1970 », « sur trente ans », « trente ans après une décision étatique ». On remarque aussi la présence de deux déictiques temporels : « aujourd'hui » et « désormais ». L'adverbe « aujourd'hui » est présent à deux reprises dans la deuxième partie introduite par l'intertitre « Les SAN, une volonté d'État », et sert de contrepoint aux références historiques, dans le sens où du présent on fait un retour sur le passé. Dans ce paragraphe, ce mouvement dialectique entre hier (« il y a 30 ans ») et aujourd'hui pose le cadre de la mise en intrigue, dans le sens où c'est dans l'avenir proche que la transformation va avoir lieu, et que c'est aujourd'hui que les décisions doivent être prises. Le déictique « désormais » présent dans la dernière partie du texte, celle qui est introduite par l'intertitre « L'avenir : rester maître de son destin », marque une rupture d'avec des pratiques du passé, et signifie clairement la transformation par rapport à un état antérieur où l'État avait la maîtrise du territoire.

Cette structuration et les visées intentionnelles de cette dernière ne sont pas sans nous rappeler l'une des conclusions que tire Michèle Gellereau de l'analyse des récits de visite guidée qui mettent au jour le fait que la mise en intrigue peut en effet être motivée par une stratégie discursive : « Du présent et des valeurs que l'on veut transmettre, on se tourne vers un passé où l'on sélectionne et où l'on réactive des images oubliées et la narrativité sert peut-être alors à légitimer un discours présent » (Gellereau, 2005 : 180).

Dramatisation de l'opération de transformation d'Ouest Provence : le nœud du récit

Le nœud du récit, c'est-à-dire la partie du texte qui introduit l'apparition d'une difficulté, est accentué par l'effet de dramatisation que suscitent le syntagme « choix crucial », et le passage à une nouvelle partie textuelle marquée dans l'espace de la page par l'intertitre « L'avenir : rester maître de son destin », au moment même où l'action doit être dévoilée. La dramatisation agit en mettant l'accent, d'une part, sur le caractère décisif de la réaction d'Ouest Provence face à l'élément perturbateur, d'autre part, en laissant au lecteur avoir un doute sur l'issue de l'intention d'Ouest Provence en séparant, par la composition du texte et l'introduction d'un intertitre, le nœud de l'action du récit. La composition générale de cette séquence narrative à laquelle participe l'intertitrage, dont la fonction est de tenir le lecteur en haleine, met en valeur la transformation provoquée par l'événement et en dramatise les enjeux.

L'avant transformation – qui correspond au passé d'Ouest Provence et à son caractère d'exception – est représenté par le premier intertitre « Les SAN, une volonté d'État », et l'après transformation – qui correspond au futur d'Ouest Provence – est représentée par le deuxième intertitre, « L'avenir : rester maître de son destin ». L'étape du déclenchement de l'action se situe bien dans le passage de l'état antérieur à la transformation à un état qui lui est postérieur. Pour résumer la transformation, on peut dire qu'en faisant le choix de rester SAN malgré la fin du statut d'exception des villes nouvelles, Ouest Provence a pris la décision d'avoir la maîtrise de son territoire, d'être à l'origine des initiatives qui le concernent, situation présentée par le récit comme étant nouvelle, et qui s'est concrétisée par l'élargissement du périmètre intercommunal à trois communes par la seule volonté des élus (et pas de l'État) un an après la publication du décret de fin des villes nouvelles.

Récit de fondation qui se termine sur une morale : situation finale

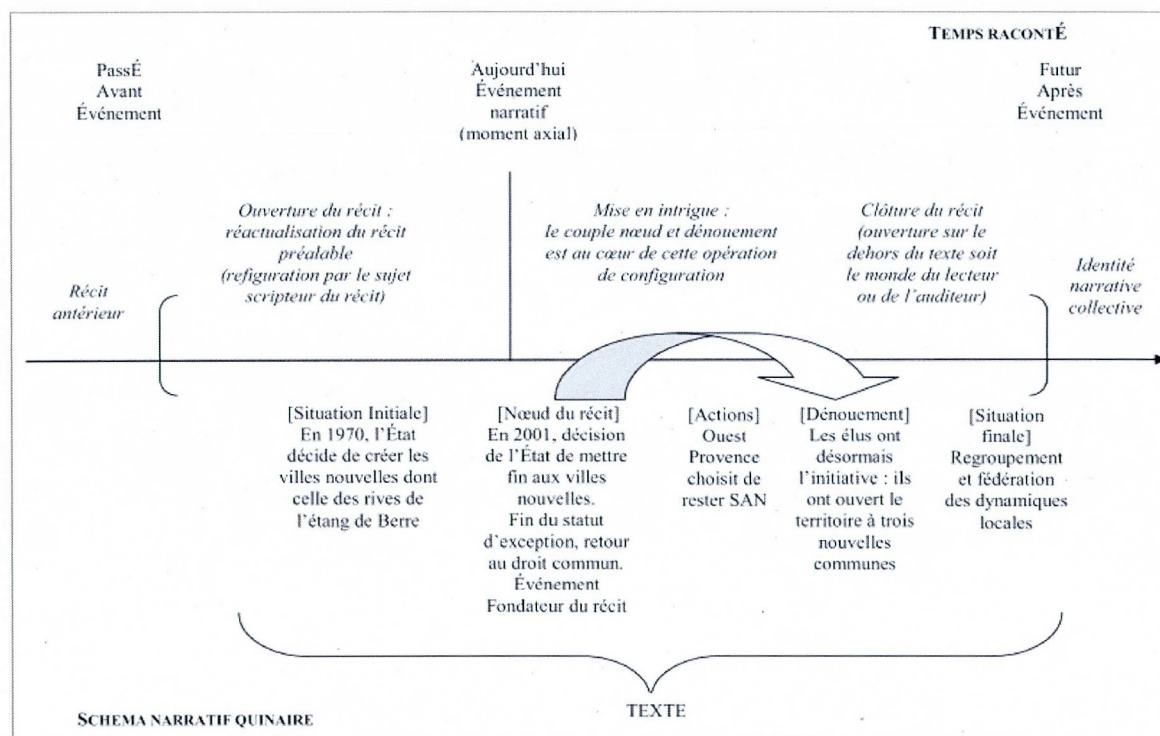
Comme le souligne Jean-Michel Adam (1996 [1984]) dans *Le récit*, tout récit comporte une morale, enfin, si ce n'est pas tout à fait le cas de tous les récits, c'est néanmoins un élément que l'on retrouve dans ceux qui peuvent être classés parmi les récits canoniques, c'est-à-dire ceux qui atteignent un haut degré de narrativité. Dans la séquence que nous avons extraite du journal intercommunal, la dernière phrase se clôt justement sur une évaluation morale qui est aussi présente dans le dernier intertitre (celui

qui introduit l'action, le dénouement et la situation finale). Cette séquence se termine effectivement sur le constat que les actions menées (rester SAN) permettent un contrôle moindre de l'État sur le territoire d'Ouest Provence, le respect de la loi, et les objectifs fixés par cette dernière (« regrouper et fédérer des dynamiques locales »). Enfin, ces actions instaurent aussi une nouvelle dynamique : « nouvel essor », « dynamiques locales ». L'issue liée à l'action des acteurs (Ouest Provence/élus) est donc positive. Cette évaluation de la situation finale, nous permet d'affirmer que le récit de fondation d'Ouest Provence offre un degré élevé de narrativité.

Maintenant que nous avons clairement identifié les différentes étapes du schéma narratif du récit de fondation, il nous semblait intéressant d'articuler le schéma narratif quinaire repris par la linguistique textuelle de Jean-Michel Adam en y intégrant l'herméneutique ricoeurienne du récit et en particulier la configuration textuelle qu'est la mise en intrigue (mimesis II).

Mise en forme schématique du récit de fondation

Tableau 5 : Schéma de la structure compositionnelle du récit de fondation ouest-provençal intégré à la représentation de la mise en intrigue tel qu'elle est développée par Paul Ricoeur dans Temps et Récit (1983, 1984, 1985).



Dans la partie haute de ce schéma, on remarque tout d'abord que le récit est représenté comme ayant un début et une fin. La flèche qui s'étend du récit antérieur à l'identité narrative collective représente la ligne du temps de l'action qui, lui, ne connaît ni clôture ni ouverture car le temps réel ne connaît aucun arrêt dans son déroulé. Sur cet axe qui symbolise la continuité, il y a le récit qui est une parenthèse, c'est-à-dire qu'il est un ensemble partiellement clos et qui rend compte du moment précis où l'identité narrative d'un individu ou d'une communauté est réinventée par la rectification du récit préalable. C'est ce moment qui nous intéresse où, par l'opération de mise en intrigue (configuration), les événements vont être structurés de manière hiérarchisée – dans un certain ordre textuel – afin de raconter une histoire qui est intelligible, l'histoire d'un quasi-personnage, Ouest Provence.

Le récit de fondation représenté par ce schéma ne se contente pas de relater des faits, mais il est le résultat de leur interprétation, et de leur reconstruction par les acteurs politiques ouest-provençaux. C'est le rôle de la mise en intrigue que de structurer l'identité narrative d'Ouest Provence qui est instable par définition¹⁷². À tout moment, elle peut être réactualisée par une rectification apportée par ces mêmes acteurs à travers une nouvelle mise en intrigue qui donnera lieu à la réinvention du récit ouest-provençal. Ce mouvement de rectification des récits est sans fin, il est circulaire (Ricoeur, 1985).

La préfiguration (*mimesis* I) qui est la première étape du procès ternaire de la mise en récit n'est pas représentée sur le schéma. La raison de cette absence : l'appartenance de cette *mimesis* à la catégorie du champ pratique. Antérieur au langage, il nous semblait difficile de la faire figurer dans l'espace de la mise en intrigue qui est une configuration textuelle. Il en est de même avec le troisième temps du processus de la *mimesis*, la refiguration, qui correspond à l'acte de lecture et qui n'apparaît qu'aux frontières du récit (à son ouverture et à sa clôture) sur le schéma. Lorsqu'il est question de la réception, comme pour la préfiguration, on se situe aussi hors du texte. Dans le récit de fondation d'Ouest Provence, le sujet (quasi-personnage) est à la fois le lecteur et le scripteur de sa propre vie, c'est pour cette raison que l'opération de refiguration est postérieure mais aussi antérieure à la mise en intrigue.

Cette analyse a pour visée de montrer que, dans les discours des entrepreneurs identitaires d'Ouest Provence, la communication territoriale est traversée par la narration, même si le récit qui en est issu n'est pas une forme dominante dans ce genre de discours, mais qu'il est plutôt utile à l'argumentaire des élus pour mettre en scène leurs actions politiques, les rendre intelligibles, et légitimes. Nous allons tout à fait dans le sens de Michèle Gellereau (2005) lorsqu'elle termine son chapitre sur le récit comme mode de médiation en disant que « la narration produit et diffuse des valeurs et participe à une stratégie discursive » (Gellereau, 2005 : 183). C'est aussi ce que l'on remarque pour les récits qui sont intégrés aux discours des entrepreneurs identitaires d'Ouest Provence.

¹⁷² Pour Paul Ricoeur, la notion d'identité narrative donne à l'identité une conception non fixiste (Ricoeur, 1985).

Dans un support médiatique dont la fonction est de communiquer sur la politique intercommunale, il aurait été surprenant d'avoir une issue autre que positive, car le récit implique une intentionnalité qui donne du sens à la configuration donnée à l'histoire. Le choix de la forme narrative dans cette séquence répond à une visée communicationnelle qui est de justifier et de convaincre quant à la pertinence des décisions politiques des élus communautaires, afin que les habitants croient aux valeurs transmises – le vivre-ensemble –, et y adhèrent en tant que valeurs communes. C'est pour les besoins de l'argumentation que les actions d'Ouest Provence sont évaluées positivement, et que les faits ont été mis en intrigue, reconfigurés, selon cette structure compositionnelle. En d'autres termes, le recours à la narration dans les discours des acteurs politiques d'Ouest Provence se comprend par le rôle qu'elle occupe dans la construction des identités.

À travers le récit retranscrit ci-dessus, on comprend le changement que tente de signifier et d'opérer l'intercommunalité pour arriver à imposer une identité (narrative) territoriale, réactualisée par la revendication de la rupture d'avec l'emprise de l'État. L'EPCI est passé d'une gouvernance dépendante de l'État, extraterritorialisée, à une gouvernance locale où le pouvoir politique est en mesure de reprendre les rennes de la gestion de son territoire. Avec l'entrée dans le droit commun qui est synonyme de retrait de l'État comme figure tutélaire de l'agglomération, le récit qui se construit autour de la ville nouvelle de Fos se fonde sur l'opération de réinvention de l'entité intercommunale, et par là même la fin de l'opération d'aménagement estampillée « ville nouvelle ». Il s'agit pour l'intercommunalité Ouest Provence de parvenir à se doter d'une identité spécifique, dégagée de toute référence à l'État, en tant qu'il a été le concepteur et l'opérateur des villes nouvelles via les EPA, tout particulièrement. Faut-il le rappeler, mais l'action de l'État central a été décisive tout au long du processus de mise en œuvre de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre : c'est lui qui décide de sa création en 1972, et qui finance la construction de la plupart des logements et de la plupart des équipements (Nicole Amphoux, 2002).

On l'a vu, le dénouement du récit se situe bien dans la reprise de l'initiative des élus sur leur territoire. La déclaration de fin des villes nouvelles par l'État est l'événement fondateur qui ouvre une ère nouvelle pour l'intercommunalité, héritière de ce moment particulier de l'histoire urbaine française. Jusqu'à une période très récente, l'autorité de l'État au sein de l'agglomération s'est aussi fait sentir dans la production, la gestion de la

symbolique «ville nouvelle», et de l'imaginaire qui l'accompagne, ce qui n'a pas manqué de provoquer de fortes tensions avec les élus locaux de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre. Ces derniers se sont sentis dépossédés de leur territoire d'action, tant au niveau matériel qu'au niveau symbolique. La ville nouvelle de Villeneuve-d'Ascq présente des similitudes avec celle des Rives de l'étang de Berre de ce point de vue. Comme nous le décrit Thibault Tellier dans l'article *La mémoire politique de Villeneuve-d'Ascq*¹⁷³, très tôt les élus locaux de cette ville proche de la métropole lilloise se sont opposés à la ville nouvelle dans sa version initiale. Leur préoccupation fut constante pour mettre un terme à l'image des villes nouvelles construite autour de l'idée que seuls les techniciens d'État ont été les décideurs des aménagements urbains. L'histoire de ces deux villes nouvelles a en commun de s'articuler autour de la recherche de légitimité du politique local face à l'autorité technocratique d'État :

«La mémoire politique de Villeneuve-d'Ascq s'est aussi constituée contre le pouvoir étatique de Paris censé avoir voulu construire la ville nouvelle sans tenir compte des réalités du terrain » (Téllier, 2003 : 54).

C'est en cela que, par le retour au droit commun, l'opportunité est saisie par les élus d'Ouest Provence de marquer une coupure avec les manières de faire, et les représentations qui ont eu cours jusque-là. La déclaration de Bernard Granié témoigne aussi de la volonté d'instaurer un changement en matière de modes et de niveaux d'exercice du pouvoir intercommunal, par le fait même de rendre publiques ses intentions. Dans la continuité de ces médiations symboliques que sont les discours que nous venons d'analyser, nous allons à présent porter l'attention sur l'acte éminemment symbolique de renommer un territoire pour tenter de repérer l'intention et le sens accordé à ce changement.

¹⁷³ Cet article est extrait du numéro de la revue *Ethnologie Française* consacrée à la question de la mémoire des villes nouvelles (Tellier, 2003).

5.3. Transfiguration de l'identité territoriale ou processus de provençalisation de l'imaginaire des Rives de l'étang de Berre

Lucien Sfez définit sous le nom d'*opération symbolique*, le processus qui a pour fonction de transfigurer au sens propre, c'est-à-dire qui « remplace une figure-séquence par une autre figure-séquence avec tous les bouleversements que cette transformation suscite » (Sfez, 1999, 122). Cette opération qui passe par un renouvellement des représentations se concrétise notamment à travers l'acte à forte dimension symbolique de re-semantisation du territoire. L'une des premières manifestations de cette opération de mise en scène de l'événement « retour au droit commun » est la production d'une nouvelle identité territoriale qui commence par l'acte de renommer le territoire intercommunal : se défaire d'un nom pour en affirmer un nouveau.

Dans la continuité de la réflexion de Martin de La Soudière (2004), nous émettons l'hypothèse que les enjeux symboliques de la nomination sont intimement liés à la re-qualification des territoires. C'est sur ce point particulier que notre attention va se focaliser afin d'interroger le sens que revêt le changement de nom dans le cas précis d'Ouest Provence, parce que « plus qu'un symbole, le nom signe l'acte fondateur de la naissance d'un EPCI » (Bailly, 2008 : 2).

5.3.1. Ouest Provence ou l'eutopisation du territoire intercommunal

À l'occasion de la mise en œuvre d'une nouvelle identité visuelle, les élus ont attribué un nouveau nom à l'espace administratif et politique intercommunal. En 2003, le territoire intercommunal se voit baptiser d'une nouvelle dénomination : *Le SAN Nord-Ouest de l'Étang de Berre* (aussi nommé le *SAN Ville nouvelle de Fos*) devient *Ouest Provence*. Avec cette nouvelle appellation, nous remarquons immédiatement deux disparitions majeures en termes de vocabulaire : l'acronyme « S.A.N » est effacé et le nom propre « étang de Berre » laisse sa place à celui de « Provence ».

Le choix de ne plus faire figurer le SAN qui est l'abréviation de syndicat d'agglomération nouvelle dans la nouvelle dénomination territoriale s'explique par son caractère administrativo-technocratique, c'est-à-dire que cet acronyme est difficilement intelligible pour la grande majorité des individus. La référence au SAN ne dit pas grand-chose à celui qui n'a pas un minimum de connaissance sur l'histoire politique et administrative de ce territoire ou plus largement des villes nouvelles françaises. L'opacité que suscite le statut de ce type d'EPCI s'explique par le caractère exceptionnel¹⁷⁴ des structures intercommunales dont s'est dotée la France à partir des années soixante-dix. Les structures intercommunales telles que les communautés de communes ou les communautés d'agglomération sont beaucoup plus répandues, et donc plus familières à la majorité de ses habitants. La déclaration du président du SAN à l'occasion de la célébration de la nouvelle identité est claire à ce sujet, il précise qu'« Ouest Provence » a été choisi parce que c'est

« un nom plus évocateur et plus rassembleur que notre appellation d'origine trop abstraite et trop administrative. [...] Ouest Provence n'efface pas le S.A.N. mais le prolonge dans une volonté de communication »¹⁷⁵

L'ancienne dénomination *SAN Nord-Ouest de l'Étang de Berre* est, faut-il le rappeler, une variante de la dénomination *Ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre* puisqu'administrativement le SAN du Nord-Ouest de l'étang de Berre et la ville de Vitrolles sont les deux entités qui composent la ville nouvelle. C'est pourquoi, il est assez logique de voir un changement aussi radical de nom dans un contexte où le changement d'identité accompagne la sortie du statut d'exception de la ville nouvelle, et l'affirmation de la volonté de voir émerger de nouvelles pratiques et représentations politiques. On comprend alors l'enjeu symbolique du choix de la toponymie dans une volonté de

¹⁷⁴ A la création des villes nouvelles nouvelles en France, seulement neuf SAN ont vu le jour. Aujourd'hui seuls cinq SAN ne se sont pas encore transformés en communauté d'agglomération.

¹⁷⁵ Extrait du Discours de Bernard Granié, Président du SAN Ouest Provence, le 30 juin 2003 pour le lancement de la nouvelle identité d'Ouest Provence.
<http://www.ouestprovence.fr/ville/com/logo/lancement/bg030630.htm> (consultation le 10/10/2006)

marquage et d'affichage d'une d'avec un passé hérité de la politique des villes nouvelles et des pratiques locales parfois contestées et dénoncées¹⁷⁶ au moment où le territoire élargit son périmètre à de trois nouvelles communes.

Étang de Berre un territoire sans qualités ?

En passant du *SAN Nord-Ouest de l'étang de Berre* à *Ouest Provence*, c'est le référent naturel hydrographique que représente l'étang qui disparaît au profit de l'ensemble géographique Provence. D'un élément naturel précis, l'étang de Berre, facilement reconnaissable et clairement délimité, le vocabulaire glisse vers une toponymie fondée sur une région géographique beaucoup plus vaste, la Provence, correspondant aujourd'hui plus ou moins au territoire couvert par la région PACA, à laquelle est associé un pôle de développement désigné par le substantif « Ouest ». Si l'on suit la typologie établie par Guillaume Bailly (2008), le toponyme Ouest Provence est une combinaison entre un vocabulaire naturaliste et une référence à une aire de polarisation. Autrement dit, ce nom est une association de qualités naturelles et d'un pôle de développement. En bref, le nom propre Provence fonctionne ici comme un « produit d'appel », comme une « marque de qualité territoriale » (Soudière, 2004), ou mieux encore comme réservoir d'images symboliques capable de nourrir les imaginaires. Qui dit Provence, dit soleil, champs de lavandes, cigales, vacances. Qui dit étang de Berre, dit pollution, cheminées, eaux saumâtres, et mauvaises odeurs.

Pour Lucien Sfez, les images symboliques sont « la réserve du politique et le stock renouvelable d'instruments de suggestion pour ne pas dire de sujétion » (Sfez, 1999 :122). Ces images sont utilisées pour « faire passer un projet, lui donner corps par un nom, une image » (Sfez, 1999 :122). Dans la nouvelle dénomination Ouest Provence, le mot « Provence » remplace celui d'« étang de Berre » dont les images symboliques forment une figure repoussoir et dont l'institution tente de se défaire ; le projet étant de

¹⁷⁶ La chambre régionale des comptes a soulevé plusieurs irrégularités quand à la gestion des ressources et à leur répartition sur l'ensemble du territoire. Aussi, la fin des années 90 a été particulièrement marquée par des affaires politico-financières touchant plusieurs élus du territoire intercommunal.

reprendre la main sur un territoire et sa symbolisation après plus de 40 ans d'histoire de dépendance avec un État concepteur et producteur de ce territoire intercommunal. Cette opération, qui provoque une coupure-réunification en substituant une figure à une autre, a pour objectif de rendre cohérent un ensemble dispersé.

L'usage qui est fait ici du nom propre Provence a donc pour objectif de susciter une image nouvelle du territoire intercommunal afin d'en renouveler l'intensité, l'intérêt, en marquant une rupture d'avec l'ancienne image. On se laisse plus facilement inviter à découvrir les paysages provençaux que les rives de l'étang de Berre, territoire *a priori* « sans qualités ». On remarque, par ailleurs, que sur le site internet officiel d'Ouest Provence, dans la sous-rubrique « Au bord de l'eau » de la rubrique « Tourisme », il n'est pas question de l'étang de Berre, mais de la mer de Berre pour qualifier le même plan d'eau. Ce détail sémantique a son importance, car le mot d'étang est utilisé pour les autres étangs du territoire, tels que l'étang de l'Olivier ou l'étang d'Entressen comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

« La mer de Berre, l'Étang de l'Olivier, l'Étang d'Entressen à Istres et le plan d'eau Saint-Suspi à Miramas sont aménagés pour permettre la pratique d'activités nautiques de loisir. Les plages du Ranquet et de la Romaniquette sur la mer de Berre sont ouvertes à la baignade »¹⁷⁷

Pourtant cette mer intérieure fait bien partie des paysages de la Provence, mais ne correspond pas vraiment aux images touristiquement attractives qui circulent dans la majorité des guides et autres dépliants à vocation promotionnelle. Effectivement, nous émettons l'idée que le choix d'effacer l'étang de Berre, ou de le remplacer par la mer de Berre, a été fait au regard des représentations territoriales que suscite son évocation. Que ce soit pour les habitants d'Ouest Provence, ou que ce soit pour les populations voisines de cette intercommunalité, il y a une certaine évidence à associer l'étang aux problèmes de pollution causés par l'activité industrielle implantée sur ses rives. Malgré le caractère

¹⁷⁷ <http://www.ouestprovence.com/index.php?id=153>, (consulté le 20 mars 2011).

naturaliste¹⁷⁸ de la référence à cette étendue d'eau, l'étang de Berre « fait tache » et ne se fond pas dans la « bonne image » de la Provence (Fabiani, 2006). En ce sens, Ouest Provence est ce que Martin de La Soudière (2004) qualifie d'eutopysation, c'est-à-dire une euphémisation d'un toponyme. Citons, à ce propos, un extrait de l'introduction de Jean-Louis Fabiani au recueil de photographies de Franck Pourcel, prises sur les bords de l'étang, car il corrobore notre analyse :

« Disons les choses plus brutalement : l'étang de Berre est comme une grande flaque odorante qui s'intègre mal à la "bonne image" de la Provence qu'ont progressivement coproduite les ethnologues, les résidents secondaires et les professionnels du tourisme. L'étang fait tache. Les rives ne sentent pas la lavande, les gens sont souvent sans apprêt » (Fabiani, 2006 : 12).

Pour continuer à faire référence aux travaux de Jean-Louis Fabiani (2005), nous nous proposons de paraphraser le sous-titre de l'un des chapitres¹⁷⁹ de son ouvrage *Beautés du sud* pour dire, au sujet de la dénomination Ouest Provence, que lorsque *L'étang de Berre s'efface, la Provence s'impose*¹⁸⁰. Cet auteur introduit le premier chapitre de son ouvrage en faisant remarquer, à la suite de Maurice Agulhon, que le vocable « Sud » est venu prendre la place de celui de « Midi » qui est aujourd'hui tombé en désuétude. On est dans un cas de figure assez similaire avec le toponyme Ouest Provence par rapport à celui du SAN Nord-Ouest de l'étang de Berre : par la réinvention toponymique, la volonté des acteurs est d'effacer un nom qui est évocateur d'une histoire, d'un paysage, d'un corpus d'images pas toujours emprunt de référents attrayants du point de vue du développement touristique, pour laisser place à des représentations en adéquation avec une image plus « authentique » ou plus « typique » de la Provence.

¹⁷⁸ Nous nous appuyons ici sur le travail de construction d'une typologie toponymique réalisé par Guillaume Bailly à partir d'une étude exhaustive des dénominations des intercommunalités (communauté de communes, communauté d'agglomération et syndicat d'agglomération nouvelle) en France en 2008. L'objectif de cette étude est de voir se dégager des grandes tendances dans la dénomination des territoires de coopération intercommunale et de mesurer une quelconque correspondance entre le nom choisi et les intentions politiques ou les identités locales. Bailly, Guillaume « Nommer les espaces de coopération intercommunale », *L'Espace Politique* [En ligne], 5 | 2008-2, mis en ligne le 17 décembre 2008, Consulté le 11 mars 2010. URL : <http://espacepolitique.revues.org/index317.html>

¹⁷⁹ Il s'agit du chapitre « Habiter en Provence ».

¹⁸⁰ Le sous-titre original du chapitre *Habiter en Provence : sur les agencements d'objets* est « Le Midi s'efface, le Sud s'impose » (Fabiani, 2005 : 23).

L'idée est que le pouvoir des mots est tel qu'il va permettre une requalification des espaces dans la mesure où le nom s'accompagne d'un *capital d'images*.

Cette approche de la dénomination nous dit quelque chose sur la relation au territoire que tentent de re-construire les acteurs politiques d'Ouest Provence avec les habitants et les usagers du territoire : produire des représentations qui s'intègrent mieux à la bonne image de la Provence, de manière à faire venir et à retenir de nouvelles populations.

5.3.2. Fonctions de la (re)nomination

Dans un article de la revue *Ethnologie Française* consacré à la question de la nomination des territoires, Vincent de La Soudière (2004) décrit et analyse l'enjeu de toute attribution de nom propre. Pour cet auteur, nommer ou renommer un territoire, comme il en est question avec Ouest Provence, relève d'un processus de *démarcation* et de *distinction* (La Soudière, 2004). La volonté politique de changer de nom et de revoir l'ensemble de la communication intercommunale s'inscrit en effet dans un contexte de concurrence territoriale, fortement marqué par la montée en puissance des EPCI en France. En effet, de 1999 à 2009, soit en l'espace d'une dizaine d'années, la population couverte par une structure intercommunale à fiscalité propre est passée de 34 à 56,4 millions (soit 89,3 % de la population française) millions d'habitants¹⁸¹.

Cette lutte symbolique engagée depuis la fin des années quatre-vingt-dix par les collectivités locales, pour faire venir et retenir les populations sur leur territoire, a encouragé l'accroissement de la rivalité entre les territoires, et la nécessité d'exister sur ce *marché* concurrentiel. Tandis que le morcellement communal avait plutôt tendance à affaiblir les effets de la concurrence fiscale, sociale et économique entre les juridictions, il semblerait, si l'on suit l'hypothèse de Philippe Estèbe (2004), que la forme actuelle des

¹⁸¹ Bulletin d'informations statistiques de la Direction générale des collectivités locales, n°42, avril 2002 et voir sur le site internet de l'ACDF les chiffres clés concernant l'état de l'intercommunalité en France en 2009, <http://www.adcf.org/5-360-Chiffres-cles.php>.

EPCI encourage, à l'inverse, la concurrence par l'émergence de fortes entités. Chaque collectivité va alors mettre en œuvre des actions pour imposer sa marque, son identité face aux autres. Quelle qu'en soit l'échelle, la communication permet de construire la singularité de l'institution territoriale; de la *distinguer* des autres « au sens fort du mot, en postulant qu'elle peut être repérée et reconnue à certains traits et signes distinctifs qui, d'emblée, du dedans comme du dehors, la particularisent » (Lussault, 2001 : 9). Se démarquer en s'auto-désignant est « un acte qui concerne autant l'identité de l'autre que celle de celui qui se nomme » (La Soudière, 2004 : 73), l'objectif étant d'arriver à se voir reconnu comme un « haut lieu ».

Martin de La Soudière précise dans ce même article que la fonction des nominations territoriales consiste aussi en la *désignation*, *l'identification* et la *domestication* :

« Par cette emprise sur l'espace, médiateur entre un groupe social et le territoire qu'il occupe, le nom tend à conférer à l'un comme à l'autre consistance et surcroît d'identité » (La Soudière, 2004 : 72).

Cette fonction d'identification et de domestication est d'autant plus importante pour le territoire des EPCI, car ils sont rarement isomorphes et homogènes (Fourdin, 2000). Ouest Provence ne fait pas exception de ce point de vue d'autant que, de trois communes, ce territoire est passé à six, ce qui participe à augmenter encore son caractère composite. Dans la partie consacrée à la présentation à l'histoire du développement des rives de l'étang de Berre, nous avons justement mis l'accent sur le caractère kaléidoscopique des paysages de ce territoire. Dans *La Damnation de Fos*, Bernard Paillard écrit d'ailleurs à ce sujet que le paysage peut se résumer à un « puzzle plein d'anachronismes, presque même d'anarchie. Les ambiances s'y heurtent, les images s'entrechoquent » (Paillard, 1981 : 20). Face à cette complexité et cette discontinuité territoriale, la communication intercommunale a pour rôle de réaliser une

« synthèse inventive par laquelle on combine d'une façon nouvelle tout ou partie des éléments dissociés, par laquelle on concilie les opposés sans les nier en les articulant par un lien de corrélation

qui, à terme, rend les structures symboliquement inséparables »
(Pagès, 1996 : 243)¹⁸².

Si autant d'importance est accordée aux récits identitaires qui mettent en scène les objets, et qui les sémantisent, c'est qu'ils sont considérés comme ayant un rôle instituant. Ces récits sont le moyen par lequel le monde politique « viserait à unifier, à catégoriser et, de la sorte, gérer les populations en les localisant, en les attachant à un espace au point qu'elles lui soient indissociables, comme fondues dans et par ce dernier » (Baudin, 2009 : 27).

Pour que cette synthèse se réalise, il faut bien tenter d'en maîtriser les différentes composantes, faire en sorte de les ordonner, de les classer ce qui revient à les domestiquer. Délimiter un espace, le nommer, le catégoriser et l'afficher, contribue à faire être la chose à le rendre présent dans les représentations des populations ce qui revient à exercer un pouvoir sur lui (Guillemin, 1884). Ces actes symboliques participent à renforcer l'emprise d'un pouvoir sur le sol puisqu'il s'agit d'affirmer la légitimité d'un territoire hétérogène, territoire imposé de manière arbitraire par les autorités politiques. Pour reprendre une sémantique bourdieusienne, on pourrait parler de violence symbolique légitime pour qualifier le processus à l'œuvre en matière de construction et de domestication territoriale, puisque l'on a affaire avec le cas d'Ouest Provence à des « luttes pour le monopole du pouvoir de faire voir et de faire croire, de faire connaître et de faire reconnaître, d'imposer la définition légitime des divisions du monde social et par là, *de faire et de défaire les groupes* [...] » (Bourdieu, 1980 : 65).

Puisque le territoire est le résultat de la fabrique d'un espace par la projection spatiale d'une procédure de catégorisation¹⁸³, il est donc tout à la fois une représentation et une organisation de l'unité c'est-à-dire des liens qui expliquent le regroupement. Cet « acte de catégorisation » (Bourdieu, 1980) qui consiste à imposer une nouvelle division

¹⁸² Dominique Pagès citée par Fourdin, Poinclou, 2000.

¹⁸³ L'acte de catégorisation tel qu'il est défini par Pierre Bourdieu est l'acte qui consiste à faire connaître et reconnaître comme légitime un espace délimité (il peut s'agir d'une catégorie de parenté, d'ethnicité etc.). Il institue de cette manière une réalité du fait que le discours est produit par une autorité reconnue.

du monde – « discontinuité décisive dans la continuité naturelle »¹⁸⁴ - « fait territoire » à partir du moment où il est connu et reconnu comme légitime :

« L'acte de magie sociale qui consiste à tenter de produire à l'existence la chose nommée peut réussir si celui qui l'accomplit est capable de faire reconnaître à sa parole le pouvoir qu'elle s'arroge par une usurpation provisoire ou définitive, celui d'imposer une nouvelle vision et une nouvelle division du monde social : *regere fines, regere sacra*, consacrer une nouvelle limite » (Bourdieu, 1980 : 66).

Le processus de construction (discursive) de l'espace intercommunal d'Ouest Provence est donc bien une pratique de pouvoir dans le sens que nous en donne Sonja Kmec (2010), c'est-à-dire comme « une pratique qui vise à catégoriser et à ordonner un monde contingent » (Kmec, 2010 :45). Toutes les médiations symboliques que nous avons décrites et analysées dans ce chapitre participant de cette pratique. L'objectif étant de faire figurer le territoire réinventé et son périmètre par la production et la publicisation de discours à forte dimension symbolique.

Avant de clore ce chapitre, il nous est difficile de ne pas évoquer l'étude de Jean-Claude Chamboredon et Anne Méjean qui ont analysé, à partir d'un corpus de récits de voyages et de guides touristiques, le processus de constitution de l'image touristique d'une région, et le processus de formation d'un style de consommation touristique.

5.3.3. Redéfinition touristique d'un lieu : Récits de voyage et guides touristiques par Jean-Claude Chamboredon et Anne Méjean

Cette étude dont le titre est *Récits de voyage et perception du territoire : La Provence (XVIII^e siècle-XX^e siècle)*¹⁸⁵, est tout à fait éclairante pour notre travail.

¹⁸⁴ Définition de Pierre Bourdieu de la notion de division (Bourdieu, 1980 : 65).

¹⁸⁵ Le titre au complet de cette étude est le suivant : *Styles de voyage, modes de perception du paysage, stéréotypes régionaux dans les récits de voyage et les guides touristiques : l'exemple de la Provence méditerranéenne (fin XVIII^e siècle-débutXX^e siècle). Essai de sociologie de la perception touristique.*

La deuxième partie de la recherche nous intéresse tout particulièrement, car elle œuvre à une sociologie des images du territoire régional au moment où La Provence se constitue en objet touristique. Les auteurs mettent au jour les traits saillants de l'image sociale de cette région qui fonctionnent à la manière de perceptions prescrites structurant le rapport au territoire. Ces « modèles perceptifs » (représentations territoriales) émergent de l'analyse des guides de voyage de la fin du XIXe siècle et début du XXème, au moment où le genre « guide touristique » est stabilisé, et où la vocation touristique de la région provençale, s'affirme complètement. Ils apparaissent ainsi comme jouant un rôle non négligeable dans la structuration de la perception, dans l'élaboration des images du pays, et de la société locale. Ces guides sont comme « des manuels de pratiques de perception et d'attention du paysage » (Chamboredon, Méjean, 1985 : 3) :

« En suivant et en comparant les différentes descriptions d'un même espace régional, c'est donc l'histoire de l'autonomisation d'un type de perception esthétique du territoire, de la cristallisation d'une image d'un paysage typique et de la définition d'un caractère populaire régional qu'on essaie de retracer » (Chamboredon, Méjean, 1985 : 29).

Le processus qui est décrit par les auteurs, et qui entre en résonance avec l'exemple d'Ouest Provence, est cette opération de re-définition symbolique d'un lieu où les transformations que va connaître un territoire vont participer de lui ouvrir les portes du statut d'espace touristique privilégié. Les auteurs définissent deux modalités d'accès à ce statut de terre de tourisme : soit un lieu ne présente pas de caractéristiques fortement ancrées dans les activités commerciales et industrielles, soit il fait l'objet d'un déclassement industriel et commercial. L'une ou l'autre de ces modalités a pour effet de rendre disponible le lieu pour la spécialisation touristique qui associe processus de transformation des fonctions, et processus symbolique de transformation de l'image.

C'est sur l'exemple du glissement symbolique que connaît la région des Maures que nous souhaitons nous arrêter un instant : la comparaison des descriptions de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle avec celles de la fin du XIXe siècle laisse apparaître une transformation d'un territoire où d'une image de pauvreté, d'âpreté de la végétation, et d'inconfort de l'accès, il est passé à une image où l'accent est mis sur l'importance de la forêt, et en particulier la végétation

exotique. Dans les premières descriptions, la partie côtière de cette région est même décrite de manière défavorable. Du premier corpus, il se dégage une certaine forme de prosaïsme et de désenchantement d'un pays décrit comme pauvre, sec et déshérité. Du deuxième corpus, la singularité de la zone et son caractère exotique sont les caractéristiques mises en avant dans les descriptions. On peut donc conclure que ce glissement symbolique dont parlent les auteurs correspond au phénomène de transfiguration défini par Lucien Sfez, dont le principe est qu'une image nouvelle remplace l'ancienne. Dans l'exemple de la région des Maures, cette opération se singularise par un mouvement d'inversion des particularités du paysage :

« l'isolement et l'incommodité d'accès sont oubliés puisque sublimés en insularité ; pauvreté du sol et exigüité du territoire agricole effacés au profit de la luxuriance végétale liée à un climat privilégié ; les sombres couleurs du couvert végétal de pins et de maquis supplantées par un chatoyant décor africain » (Chamboredon, Méjean, 1985 : 51).

Les auteurs font aussi remarquer que les transformations d'images s'effectuent à deux niveaux : du point de vue de l'organisation perceptive, c'est un paysage unique qui s'impose, homogénéisant l'ensemble (d'une image variée on passe à une image typique) ; du point de vue du contenu de cette image, la pauvreté et la sécheresse se laissent effacer par la luxuriance et l'exotisme. L'explication avancée quant à cette variation de la perception de la région des Maures est que la dimension productive du territoire laisse peu à peu sa place à des préoccupations plus esthétiques, et par là même touristiques.

Enfin, s'il ne faut pas négliger l'effet des changements effectifs du paysage sur les images et les représentations, il n'en reste pas moins que les auteurs en concluent que les glissements symboliques des descriptions, et les évolutions des caractéristiques des régions ne peuvent pas se réduire à la transformation des paysages réels. Autrement dit, ils insistent sur l'évolution autonome des catégories de perception : « À côté de l'histoire du paysage comme histoire des usages du sol, il faut peut-être faire la place à l'histoire des formes paysagères comme schémas et stéréotypes perceptifs » (Chamboredon, Méjean, 1985 : 76).

Pour ce qui concerne Ouest Provence, il n'est nullement question de transformer les fonctions industrielles du territoire puisqu'elles correspondent à une grande part de son activité économique toujours dynamique malgré le mouvement général de

désindustrialisation de nos sociétés modernes. Par contre, à défaut d'une faible activité industrielle et commerciale, et d'un processus de déclassement de ces deux secteurs d'activités, on remarque que des discours des entrepreneurs émergent une volonté de dissociation assez nette entre l'univers de la production, et l'univers du loisir. Le processus à l'œuvre est celui d'un processus symbolique de transformation de l'image territoriale pour tenter de ré-enchanter, notamment par la culture, un territoire fortement marqué par la dangerosité et le caractère polluant de son industrie.

À la manière des guides et des récits de voyages, les discours identitaires circulants sur Ouest Provence fonctionnent comme des prescriptions dont la fonction est d'orienter la perception vers certains objets, comme les pratiques culturelles offertes par le territoire, de manière à faire oublier, l'espace d'un instant, les rives industrialisées et polluées de l'étang de Berre. En effet, nous avons choisi de nous pencher sur le rôle assigné à la culture, et en particulier à la pratique de sortie au théâtre, dans l'opération de renouvellement des images symboliques d'Ouest Provence. C'est justement l'objet du prochain chapitre que d'explorer les discours circulants et provoqués qui sont produits dans le monde du spectacle vivant, notre hypothèse étant que ce secteur intercommunal est l'un des nouveaux lieux de représentation et de légitimation du politique.

L'intérêt de ce chapitre réside dans sa capacité à poser les bases pour la compréhension de la suite de nos analyses. Il a en effet un rôle d'exposition des singularités du territoire d'Ouest Provence, qu'elles soient historiques, juridiques, ou politiques. Et, en même temps, les opérations de symbolisation à l'œuvre que nous avons repérées et observées à cette échelle intercommunale ne lui sont pas exclusives : nombreux sont les territoires qui changent de nom, d'identité visuelle, qui (re)construisent des récits territoriaux. À partir du cas d'Ouest Provence, il pourrait être intéressant d'essayer de repérer, sur un territoire issu de la loi Chevènement, les mêmes opérations symboliques, pour en dégager les régularités, et par là même le fonctionnement de ce que nous avons qualifié de territorialisation culturelle.

La mise en lumière de ce qui fait la spécificité de ce territoire nous permet de commencer à esquisser la finalité de ce processus. En effet, les pratiques de communication mises en œuvre pour donner du sens au territoire, pour le fabriquer, ont pour but ultime de l'enchanter. L'opération de transfiguration de l'identité territoriale a pour fonction de produire un imaginaire où l'on transforme un territoire sans qualité en un territoire désirable, auquel on a envie d'appartenir. Le rôle des discours des entrepreneurs identitaires dans cette opération est central, puisqu'ils doivent faire croire en l'invention d'un territoire enchanté, sans apporter de changements effectifs au paysage. C'est-à-dire que cette croyance dans l'enchantement territorial est liée à l'efficacité symbolique des médiations écrites, en ce qu'elles sont en mesure de prescrire des modalités de pratiques et des modalités de perception pour faire oublier les rives industrialisées de l'étang de Berre et les problèmes de pollution qui en découlent.

Une fois identifié le processus à l'œuvre et ses caractéristiques, la question qui va faire l'objet d'une analyse et d'une discussion dans les pages suivantes est de savoir par quels intermédiaire et selon quelles modalités ce dernier organise les médiations.

TROISIEME PARTIE :

LA REGIE CULTURELLE *SCENES ET CINES* COMME NOUVEAU LIEU DU POLITIQUE ?

Nous venons de le voir avec les parties et les chapitres précédents, l'enjeu de cette recherche est de décrire et de reconstruire le processus de fabrique symbolique d'un espace intercommunal, ce que nous avons appelé la poïétique territoriale. Il s'agit plus précisément d'étudier le rôle des discours des élus locaux dans ce processus de transfiguration territoriale, en nous appuyant sur la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, puisqu'elle en est l'un des opérateurs. Le dispositif de la régie a pour rôle de travailler à la transformation des lieux que sont les théâtres, et du rapport qu'entretiennent les spectateurs avec ces espaces de la pratique.

Cette troisième partie s'engage sur un chapitre qui présente le dispositif socio-symbolique de la régie culturelle *Scènes et Cinés*. Avant de passer directement à l'analyse de cet établissement public, nous avons réalisé des analyses statistiques d'enquêtes qui portent sur les dépenses culturelles des collectivités territoriales et qui mettent en lumière la part croissante des intercommunalités dans le financement de la culture. L'analyse de ces données nous permet de positionner Ouest Provence et sa régie culturelle comme relevant de la catégorie des acteurs dit « engagés », en empruntant à l'ARCADE cette catégorie. Il nous a semblé nécessaire de préciser le contexte et de donner une idée de l'enjeu politique et symbolique de la question culturelle pour un territoire dont la dépense par habitant avoisine les 200 euros dans le domaine de la culture.

À l'occasion des deux chapitres suivants, le sept et le huit, nous nous sommes polarisée sur les médiations écrites, telles que les programmes de la régie et ses éditoriaux, pour tenter de mettre au jour la manière dont les entrepreneurs identitaires y ont inscrit leurs représentations et leurs intentions. Effectivement, la régie est censée travailler, par ses médiations écrites, à la transformation des espaces de la pratique de sortie au théâtre pour que ces derniers dessinent les contours d'un territoire doté d'une identité ouest provençale qui suscite l'envie d'y être et d'en être. En prenant comme objets d'étude les programmes de saison et les éditoriaux de *Scènes et Cinés*, nous avons le souhait de définir, par l'approche sémiotique, le statut des programmes et des éditoriaux de saison, afin d'en décrire le fonctionnement et d'en dégager les fonctions principales.

Chapitre 6.

Régie culturelle *Scènes et Cinés*, un dispositif socio-symbolique

6.1. Intercommunalité culturelle en France

La coopération intercommunale, quelle que soit sa forme administrative et juridique, s'est affirmée comme un outil essentiel de développement économique, social, mais aussi culturel depuis plus d'une dizaine d'années. Et, même si différents textes de lois ont été élaborés pour encadrer l'intervention des communes depuis les années soixante, ce n'est qu'avec la loi Chevènement du 12 juillet 1999, sur le renforcement et la simplification de la coopération intercommunale, que le mouvement de l'intercommunalisation va s'accélérer pour couvrir à présent plus de 90 % des communes et de la population française¹⁸⁶.

En 1993, les données chiffrées sur les dépenses culturelles publiques révèlent l'avance prise par les collectivités territoriales sur les services de l'État. Le domaine culturel, comme d'autres par ailleurs, nécessite un investissement lourd de la part des collectivités territoriales et en particulier des communes, qui ont une contribution pour un montant double de celui du ministère de la Culture. En effet, dans les années quatre-vingt, les villes ont fait montre d'un volontarisme culturel d'envergure qui s'est assez vite transformé en une politique inflationniste de l'offre culturelle, privilégiant l'apport de moyens matériels aux dépens parfois de la définition des contenus.

Parallèlement à ce mouvement de « municipalisation de la culture » (Urfalino, Philippe, 1996), les lois de décentralisation de 1982 et de 1983 n'effectuent aucun partage des responsabilités culturelles entre la ville, le département et la région. Cette législation entamant le processus de décentralisation ignore quasiment le domaine culturel ne transférant que deux compétences au profit du conseil général, celle des bibliothèques centrales de prêts et celle des services des archives publiques¹⁸⁷. La loi ne dit pas mot sur

¹⁸⁶ Plus exactement, au 1^{er} janvier 2011, 95,5% des communes et 89,9% de la population appartiennent à un groupement à fiscalité propre. Pour plus de détail sur les données des collectivités territoriales en France, voir sur le site des collectivités territoriales du ministère de l'Intérieur : http://www.dgcl.interieur.gouv.fr/sections/a_votre_service/statistiques/intercommunalite/bilan_statistique/bilan_statistique_203910/view.

¹⁸⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage de Pierre Moulinier (2002) *Politique culturelle et décentralisation* ou l'entrée « décentralisation culturelle » dans le dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959 (Waresquiel, 2001).

le secteur privé des associations et des institutions culturelles qui joue pourtant un rôle central pour le spectacle vivant, le patrimoine, et les musées.

Avant la loi de 1999, de rénovation et de simplification administrative, la coopération intercommunale en matière culturelle est balbutiante. Autant les villes ne rencontrent pas de difficultés pour coopérer avec les autres collectivités territoriales que sont le conseil général et le conseil régional, autant elles semblent manifester une plus grande réticence à agir de la même manière avec ces voisins, les plus proches, les autres communes-membres du groupement intercommunal :

« Il faut insister sur ce paradoxe de la difficulté à coopérer avec les plus proches puisqu'on voit apparaître une nouvelle forme de coopération entre villes centres éloignées les unes des autres mais qui se valorisent mutuellement au sein des « réseaux de villes » par une recherche de complémentarité et des actions communes. On peut se demander si cela ne manifeste pas une stratégie de résistance à la pression à l'intercommunalité entre villes d'une même agglomération urbaine » (Saez, 2001 : 147).

Une fois la loi de 1999 instituée, les territoires se sont réorganisés et, en à peine plus d'une année, 85 %¹⁸⁸ des communautés d'agglomération potentielles se sont créées parmi lesquelles plus des trois quarts ont adopté la « compétence culturelle ». Les résistances manifestées pendant longtemps de la part des élus communaux s'expliquent par le rôle déterminant du champ culturel dans sa capacité de marquage symbolique et identitaire du territoire, et de valorisation de la politique communale. D'après l'enquête « Intercommunalité et culture »¹⁸⁹, le choix de la compétence culturelle fait partie, pour 64 % des structures EPCI, d'une stratégie globale de développement local, dont la finalité

¹⁸⁸ Jean-Pierre Saez, « Culture, musées et intercommunalité, communication » au colloque « Musées et intercommunalité », organisé par le ministère de la culture et de la communication – Direction des Musées de France – Musée Guimet 2, Avril 2002.

Site internet : http://couac.lautre.net/article.php3?id_article=154 (consultation le 05 février 2004)

¹⁸⁹ Enquête *Intercommunalité et culture*, menée par l'Assemblée des Communautés de France (l'ACDF) en collaboration avec le Ministère de la culture, la DATAR, l'Observatoire des politiques culturelles et la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture auprès des 350 structures intercommunales représentatives des EPCI intervenant dans ce domaine. Enquête citée par Christophe Noyé, dans son article *Intercommunalités culturelles*, dossier Collectivités en mouvement.

Site internet : http://bbf.enssib.fr/bbf/html/2001_46_3/2001-3-p40-noye.xml.asp (consultation le 05 février 2004)

consiste à renforcer l'attractivité du territoire. En milieu urbain ou en milieu rural, les motivations de l'intercommunalité culturelle relèvent d'une quête identitaire du territoire.

C'est apparemment ce que l'on observe aussi pour le cas d'Ouest Provence qui, pourtant, a expérimenté l'intercommunalité culturelle bien avant les structures intercommunales à fiscalité propre, issues des lois de 1992 et de 1999. Nous allons entrer plus en détail sur cette question de l'intercommunalité culturelle en ville nouvelle, et plus particulièrement sur le cas du syndicat d'agglomération d'Ouest Provence. Mais avant, nous voudrions faire état du financement de la culture par les intercommunalités depuis 2006, pour ensuite comparer le cas d'Ouest Provence à la situation nationale et régionale. Pour cela, nous nous appuierons sur trois études que nous articulerons les unes aux autres : la première a été menée par le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture « Les dépenses culturelles des collectivités locales en 2006 : près de 7 milliards d'euros pour la culture » (Delvainquière, Dietsch, 2009), la deuxième a été réalisée par l'Agence régionale des arts du spectacle de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur « Financements publics de la culture en 2008 – L'intercommunalité culturelle en Paca » et enfin la dernière est l'étude de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble « L'intercommunalité culturelle en France » datant de 2008 (Négrier, Préau, Teillet, 2008).

6.1.1. Financements publics de la culture depuis 2006 : la forte disparité de l'engagement des EPCI dans le domaine culturel

L'enquête sur les dépenses culturelles des collectivités locales en 2006, réalisées sur la base de l'analyse des comptes administratifs des collectivités, témoigne de l'implication toujours plus importante des collectivités locales¹⁹⁰ dans la vie culturelle. Effectivement, les communes, les départements, les régions, et les groupements de

¹⁹⁰ Pour ne pas alourdir le texte, nous mettons sous la catégorie « collectivités locales » les établissements publics de coopération intercommunale. Ce n'est pas pour autant que nous confondons les deux catégories que nous avons distinguées dans les chapitres précédents.

communes, sont les acteurs majeurs du financement public de la culture en France. Les résultats de l'année budgétaire 2006 mettent en lumière l'importance de l'échelon intercommunal du fait de sa montée en puissance d'un point de vue quantitatif (groupements dont le nombre est croissant à être actif en matière culturelle) et qualitatif (les groupements intensifient leurs interventions) (Delvainquière, Dietsch, 2009 : 1).

La situation de l'intercommunalité culturelle en France

La forte croissance des dépenses intercommunales a pour effet de révéler une contraction des dépenses culturelles de fonctionnement des communes. Car, même si entre 2002 et 2006, les dépenses culturelles des villes ont progressé de plus de 6 %, une analyse plus détaillée des chiffres laisse entrevoir une baisse du volume de ces dépenses. La forte augmentation des dépenses culturelles des EPCI, pour la partie fonctionnement comme pour la partie investissement, est liée à la progression du nombre de groupements s'engageant dans le domaine culturel : en 2002, la même enquête a révélé que seulement un tiers d'entre eux s'impliquait dans le domaine culturel, tandis qu'en 2006, ils sont la moitié à avoir choisi de mettre en œuvre la compétence culturelle. En parallèle de ce renforcement en quantité du nombre de groupements ayant développé l'intercommunalité culturelle, un renforcement qualitatif a aussi été mis au jour par l'enquête, étant donné la progression de la part des budgets consacrés à la culture entre 2002 et 2006 : de 3,1 %, elle est passée à 5,7 %.

Si l'on se penche à présent sur le détail de ces budgets, on remarque que les trois secteurs d'activité les plus largement investis par les groupements sont, par ordre décroissant – du secteur le plus soutenu au moins soutenu – l'expression musicale, le lyrique et le chorégraphique (ou enseignement artistique) avec 23 % du budget total (investissement et fonctionnement confondus), les bibliothèques et les médiathèques (ou lecture publique) avec 25 %, suivis de l'action culturelle avec 13 %. Viennent ensuite le secteur des musées (9 %), des théâtres et des cinémas (8 %), des arts plastiques et autres activités artistiques (4 %), des services communs (4 %), de l'entretien du patrimoine culturel (2 %), et enfin des archives (0 %).

Ces chiffres ne reflètent ni les disparités existantes entre les différents groupements ni celles d'une même catégorie, car si certains EPCI ont pris en charge l'intégralité du domaine culturel à l'échelle intercommunale, d'autres ne sont investis que dans des secteurs spécifiques de la culture : quand près d'un quart des groupements agit dans un seul domaine, 1 % a engagé des dépenses dans l'ensemble des secteurs. Les situations sont très contrastées : en 2006, les dépenses par habitant varient de moins de 1 euro à 400 euros et le poids des dépenses culturelles dans le budget s'échelonne entre moins de 1 % et 50 %¹⁹¹.

Situation de l'intercommunalité culturelle en région PACA

Les données dont nous avons fait la synthèse jusque-là ont été produites à une échelle nationale, c'est pourquoi il nous semble intéressant de nous rapprocher du cas d'Ouest Provence en nous focalisant à présent sur les chiffres issus de l'étude menée par l'ARCADE en région PACA. Première précision importante par rapport au national, le maillage intercommunal est un peu plus faible en région PACA. En 2008, 84 % des communes font partie d'un EPCI contre 92 % sur l'ensemble du territoire français. En revanche, ces EPCI recouvrent plus de 90 % de la population de la région alors qu'au niveau national la population concernée par l'intercommunalité est de 87 %.

Les EPCI en PACA présentent deux particularités par rapport à la moyenne nationale : ils se composent en moyenne de 9 communes, ce qui est inférieur à la moyenne nationale qui est de 13 communes et, à l'inverse, ils sont plus peuplés puisque la moyenne d'habitants par EPCI est de 130 000, ce qui est deux fois plus que la moyenne nationale. Au regard de cette moyenne régionale, Ouest Provence présente un nombre d'habitants qui lui est inférieur puisqu'il est d'un peu plus de 99 000 habitants¹⁹² et un

¹⁹¹ Pour plus de détails sur les valeurs moyennes des dépenses culturelles par type de groupement en 2006, voir l'étude sur les dépenses culturelles des collectivités locales (Delvainquière, Dietsch, 2008 : 15).

¹⁹² Ce chiffre fait référence à la catégorie de la population totale de l'Insee qui prend en compte la population municipale et la population comptée à part. La population municipale est de 97 799 habitants. Mais nous retenons celui de la population totale car il a été retenu par Ouest Provence. Voici, la définition que donne l'Insee de ces trois catégories : « La population totale d'une commune est égale à la

nombre de communes restreint, il n'en compte que six. Sur l'ensemble du territoire régional, Ouest Provence est le seul EPCI à avoir le statut de Syndicat d'agglomération nouvelle.

Tandis qu'au niveau national les EPCI ont une compétence culturelle, cette proportion est un peu plus faible en PACA : sur les 96 EPCI recensés, 70 % d'entre eux ont juridiquement une ou plusieurs compétences culturelles. Mais, pour cette enquête, 31 groupements ont été enquêtés et la majorité intervient en matière culturelle ; 5 parmi ces 31 n'ont aucune compétence culturelle, ce qui n'est pas obligatoirement un indicateur de dépenses culturelles, car 4 EPCI ont une compétence culturelle, mais n'ont aucune dépense dans ce secteur d'activité pour l'année budgétaire 2008. Ce paradoxe peut s'expliquer par le fait que la compétence culturelle est couplée avec celle du sport, c'est-à-dire que l'EPCI peut faire le choix de n'agir que dans un seul des deux domaines couvert par la compétence.

Après les villes qui conservent la première place en tant que financeurs de la culture en couvrant à elles seules plus de la moitié (57 %) des dépenses culturelles totales en 2008, l'intercommunalité se place en deuxième position par leur engagement à hauteur de 13 % de la totalité de ses dépenses culturelles. La troisième position est occupée par le département (12 %), suivi de l'État (11 %), et enfin de la région (7 %). De la même manière que ce phénomène a été observé au niveau national entre 2003 et 2008, en région PACA aussi, l'intégration des EPCI dans le panel des collectivités enquêtées entraîne une diminution de la part de chaque financeur dans le financement de la culture.

L'indicateur de l'effort culturel de chaque financeur, c'est-à-dire le poids des dépenses culturelles dans les dépenses totales, montre que les EPCI attribuent la plus grande partie de leurs dépenses au secteur culturel, soit plus de 7 % du budget total. Les

somme de la population municipale et de la population comptée à part de la commune. La population municipale comprend les personnes ayant leur résidence habituelle sur le territoire de la commune, dans un logement ou une communauté, les personnes détenues dans les établissements pénitentiaires de la commune, les personnes sans-abri recensées sur le territoire de la commune et les personnes résidant habituellement dans une habitation mobile recensée sur le territoire de la commune. La population comptée à part comprend certaines personnes dont la résidence habituelle est dans une autre commune mais qui ont conservé une résidence sur le territoire de la commune » (source Insee).sur le territoire de la commune.

viles se situent à 6,7 %, la région PACA est à 3,1 %, et les départements à 2,5 %. Pour ce qui concerne Ouest Provence, ce chiffre est supérieur à la moyenne des EPCI puisque les dépenses du secteur culturel correspondent à peu près à 10 % (10,83 %)¹⁹³ de son budget total¹⁹⁴ (Négrier, 2008 : 24).

Si l'on se penche sur le tableau d'Emmanuel Négrier (2008) concernant les budgets culturels de fonctionnement en 2005 d'un large échantillon de communautés d'agglomération (d'une vingtaine d'EPCI), Ouest Provence arrive en troisième position après Montpellier Agglomération et Amiens Métropole. Derrière Ouest Provence se classent Metz Métropole, la communauté d'agglomération d'Annecy, de Caen la Mer, de Rennes Métropole etc. Cependant, si l'on compare le budget de ces EPCI au regard du nombre d'habitants, à travers l'indicateur de l'euro culturel par habitant, Ouest Provence se situe en première position avec un chiffre de 183 euros par habitant. Par rapport aux autres EPCI, Ouest Provence, avec moins de 100 000 habitants, est considérée comme une petite agglomération.

À l'échelle de la région PACA également, Ouest Provence fait partie des EPCI qui sont les plus engagés en matière de financement culturel. Avec un budget total dédié à la culture qui est légèrement supérieur à 20 millions d'euros, il dépasse largement la moyenne des dépenses qui s'élève à 4,2 millions d'euros (ARCADE, 2008 : 16). Pas moins de 11 EPCI sur les 22 qui font partie de l'échantillon de l'enquête dépensent moins d'un million d'euros pour la culture en 2008.

¹⁹³ Dans le numéro spécial de mars 2007 du journal intercommunal d'Ouest Provence, il est précisé que, sur la part du budget de fonctionnement consacrée aux dépenses en direction des services rendus aux populations de l'intercommunalité, la culture est le premier poste de dépenses avec 11,1% du budget, l'environnement et l'aménagement sont à 9,3%, les transports à 4,4%, le social à 3%, le sport et la jeunesse à 1,8%, l'enseignement et la formation à 1,3% et enfin l'action économique à 0,4%.

¹⁹⁴ L'enquête d'Emmanuel Négrier menée à Montpellier (voir Négrier, 2008) s'appuie sur un certain nombre de budgets d'EPCI afin de permettre des comparaisons dont celui de Ouest Provence. Par contre, dans cette étude d'E. Négrier, l'indicateur de l'effort culturel n'est pas fondé sur le budget total mais sur la part du budget dédiée au fonctionnement. Cette différence de calcul n'a guère d'incidence sur la donnée finale puisque la part de l'investissement dans le budget de la culture est restreinte pour le cas d'Ouest Provence par rapport à celle du fonctionnement. Sur le budget total dédié à la culture, la part de fonctionnement est d'un montant de 17 millions d'euros, la part de l'investissement est de 375 000 milliers d'euros. Ces données datent de 2005. De notre côté, nous disposons de données sur le budget culturel de Ouest Provence datant de 2002 où le budget total était légèrement inférieur à celui de 2005 puisqu'il était d'un peu plus de 16, 750 millions.

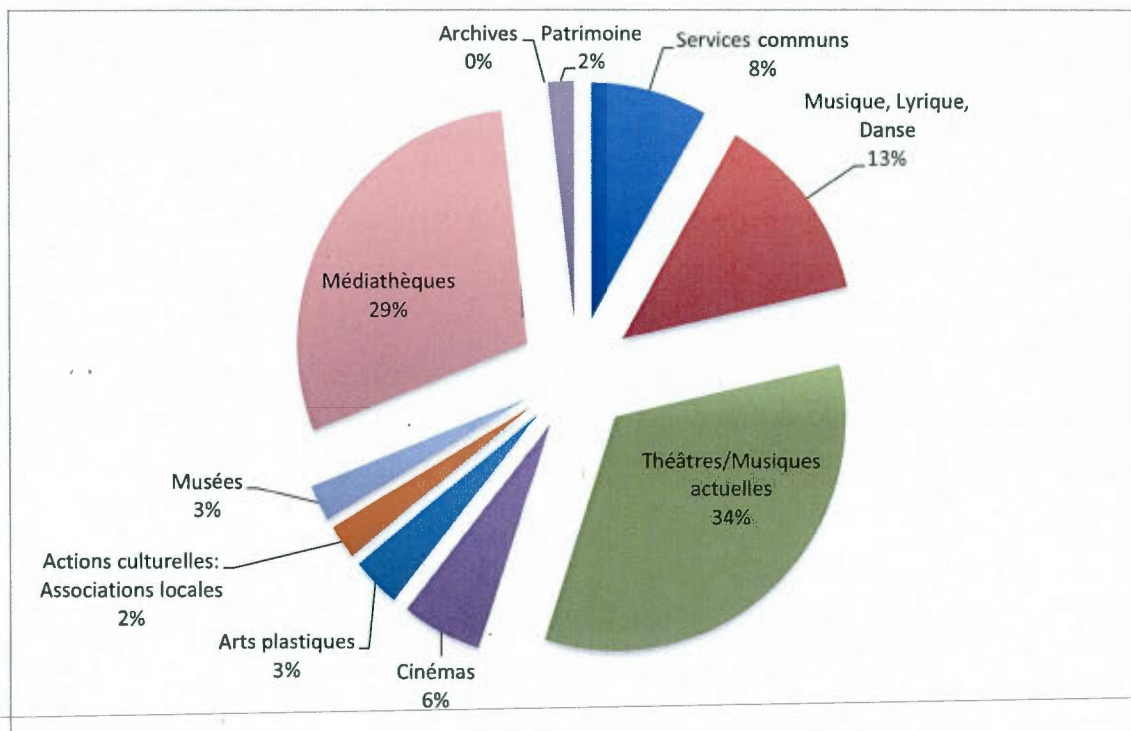
L'euro culturel par habitant permet aussi de mettre en lumière l'hétérogénéité des dépenses en région PACA : avec une moyenne des dépenses des EPCI évaluée à 45 € / habitants, Ouest Provence est très largement au dessus avec un chiffre qui atteint pas loin des 200 € / habitant¹⁹⁵. Sur les données d'Emmanuel Négrier, à partir de l'indicateur de l'euro culturel par habitant, Montpellier Agglomération se situe deux rangs en dessous d'Ouest Provence avec un chiffre de 123 € / habitant.

Dans l'enquête de l'ARCADE, une typologie a été élaborée sur l'association de deux indicateurs que sont l'effort culturel et l'euro par habitant. Elle permet de dégager quatre catégories dont le but est de positionner les EPCI les uns par rapport aux autres, selon leur engagement en matière culturelle : les émergents, les focalisés, les équilibrés et les engagés. Au vu des données évoquées plus haut, concernant le budget d'Ouest Provence, on comprend que cet EPCI ait été classé dans la catégorie des « engagés : acteurs volontaires » :

« Ces EPCI mènent leurs interventions culturelles selon une stratégie globale, qui vise à travailler sur tous les aspects du secteur. Ils gèrent une multitude d'équipements de toutes sortes, du réseau de bibliothèques à la salle de spectacle en passant par les musées et les écoles de musique. Ils interviennent sur toutes les filières culturelles, même sur celles qui ne relèvent pas traditionnellement du champ d'intervention communautaire notamment sur les Arts visuels » (ARCADE, 2008 : 28).

¹⁹⁵ En 2005, le chiffre est de 183€/habitant ; en 2002, il est de 188€/habitant, mais sur la base du budget de fonctionnement.

Les dépenses d'Ouest Provence par secteur culturel et la variété des équipements de cet EPCI (théâtres, cinémas, médiathèques, conservatoire de musique et de danse, musées, centre d'art contemporain, artothèque etc.) nous amènent à aller dans le sens de



Graphique 2 : Répartition du budget culturel d'Ouest Provence par secteur en 2003 (source Ouest Provence)

cette définition qui nous semble convenir à l'identification de la politique culturelle ouest provençale.

À partir de données datant de 2003, il nous est possible de comparer la répartition du budget culturel d'Ouest Provence par secteur : le plus soutenu des secteurs culturels est celui des théâtres et des musiques actuelles avec 34 % du budget culturel total. Le deuxième pôle important de la politique culturelle intercommunale est celui de la lecture publique avec son réseau de médiathèques intercommunales, il concentre 29 % du budget. Viennent ensuite la musique, le lyrique et la danse (13 %), les services communs (8 %), le cinéma (6 %), les arts plastiques (3 %), les musées (3 %), les associations culturelles (2 %) et le patrimoine (2 %). À l'image des autres EPCI de sa catégorie des « engagés », Ouest Provence accorde une importance particulière aux domaines du spectacle vivant et de la lecture publique.

Lorsque l'on compare cette répartition du budget culturel par secteur à celle établie par l'enquête sur les dépenses culturelles des intercommunalités en France (Delvainquière, Dietsch, 2008 ; Négrier, Préau, Teillet, 2008)¹⁹⁶, on remarque qu'apparaissent en première ligne les secteurs de l'enseignement artistique (34 %), de la lecture publique (28 %), du spectacle vivant (12 %), le service culturel d'agglomération (12 %), les collections et les expositions (10 %), l'inter-domaines (3 %) et le patrimoine (1 %).

Pour Ouest Provence, comme pour les autres EPCI de sa catégorie, le poids du budget de fonctionnement occupe une part beaucoup plus grande que celle de l'investissement dans le budget culturel total. Cette tendance générale de la catégorie des « engagés » se caractérise par la gestion directe de nombreux équipements par l'instance intercommunale, engendrant des dépenses de fonctionnement élevées. C'est évidemment le cas d'Ouest Provence étant donné le nombre de structures concernées par ces financements, 45 équipements au total – dont sept lieux de programmation – pour 381 agents¹⁹⁷ répartis sur les six villes qui les animent. La faible part de l'investissement est liée au fait que, sur ces territoires, le transfert de la compétence s'est fait à l'échelon intercommunal alors qu'il existait déjà des équipements culturels nombreux.

Après avoir tenté de situer l'engagement d'Ouest Provence au regard des données produites à un niveau national et régional, le moment est venu d'aborder l'histoire du développement de la culture sur ce territoire, car elle permet de comprendre, par son héritage des politiques culturelles des villes nouvelles françaises, la part importante du budget intercommunal consacrée à la culture, de même que la volonté des élus de restructurer ce secteur.

¹⁹⁶ Voir dans Delvainquière et Dietsch, 2008, le graphique 3 (p.9) intitulé « Répartition d'un budget culturel moyen par postes de dépenses dans les intercommunalité urbaines ».

¹⁹⁷ Ces données ont été extraites du Rapport d'activités d'Ouest Provence 2010.

6.2. Intercommunalité culturelle ouest provençale : une histoire héritée des villes nouvelles françaises

Les villes nouvelles, en comparaison avec les communautés de communes ou les communautés d'agglomération qui sont les deux structures intercommunales à fiscalité propre les plus répandues en France, ont été précurseurs en matière de coopération intercommunale, si bien qu'il est aujourd'hui communément admis qu'elles ont été des laboratoires ou des terrains d'expérimentation de l'intercommunalité française.

Cette avancée des villes nouvelles s'est concrétisée en matière de gestion de l'aménagement et de l'urbanisme puisque ce sont les deux compétences fondatrices du projet des villes nouvelles. Cependant, ces compétences ne seront pas les seules exercées dans ces territoires, car les SAN ont à leur charge les compétences obligatoires des communes en termes de programmation et d'investissement dans les domaines du logement, des transports, de la création des voies nouvelles, du développement économique, de la gestion des intérêts communs, et de la gestion de services pour les communes.

En dehors de ces compétences, le SAN peut aussi recourir à des compétences supplémentaires transférées par les communes-membres à titre individuel ou collectif. L'article L5333-5 du CGCT prévoit que

« la communauté ou le syndicat d'agglomération nouvelle peut assurer la gestion de services et l'exécution de tous travaux ou études pour le compte des communes membres dans des conditions fixées par convention avec la ou les communes intéressées. [...] Ces conventions sont adoptées à la majorité des deux tiers des membres du conseil d'agglomération ou du comité syndical ».

6.2.1. Compétence culturelle des SAN : principe de la compétence à la carte

Cette disposition permise par la loi permet donc de compléter, selon les besoins, la sphère de compétences du SAN. Une précision importante mérite d'être faite au sujet de ces transferts de compétences supplémentaires et volontaires, car il n'y a aucune

obligation pour qu'ils concernent l'ensemble des communes-membres. Autrement dit, il est tout à fait envisageable de transférer par convention une compétence à l'échelon intercommunal, en dépit du fait qu'elle ne suscite pas l'intérêt de toutes les communes-membres. C'est pour cette raison que l'extrait de l'article cité ci-dessus du CGCT précise que la signature de la convention peut concerner « la ou les communes intéressées ».

Cette spécificité des SAN fondée sur le principe de compétences « à la carte » a pour effet de permettre le développement de sphères de compétences différentes d'un SAN à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un même SAN en fonction des communes concernées. Ce qui conduit la chambre régionale des comptes PACA, dans sa lettre d'observations définitives relatives à la gestion du SAN « Ville nouvelle de Fos », de préciser qu'« il s'agit là d'une entorse notable à l'idée d'intercommunalité, compensée cependant par l'exigence d'une majorité des 2/3 pour que ces transferts "à la carte" soient acceptés » (Chambre régionale des comptes PACA, 2000 : 21).

C'est le cas en particulier pour la compétence culturelle, car les SAN n'en disposent pas (Quilès, 2000 : 31) : ni la loi Boscher de 1970, ni la loi Rocard de 1983 ne se prononcent sur ce point, si bien que l'engagement intercommunal dans ce domaine devient l'affaire de la volonté politique des territoires. Pour le SAN du Nord Ouest de l'étang de Berre, cette compétence a été choisie et instituée en tant que compétence intercommunale, par voie de convention le 2 février 1995. Ainsi, les communes d'Istres, de Fos, et de Miramas, ont signé avec le SAN cette convention pour instituer le fait qu'« à compter du 1er janvier 1995, le Syndicat d'Agglomération Nouvelle aura compétence en matière culturelle pour tout ce qui, dans ce domaine, fait apparaître de façon présente (sic) un intérêt communal dépassant les limites de chaque commune » (CRC PACA, 2000 : 25). Depuis sa mise en œuvre, cette convention a été régulièrement approuvée par les conseils municipaux concernés et par le comité syndical du SAN, ce qui lui permet d'être compétent, à la place des communes, en matière culturelle. Contrairement à d'autres formes de transfert, celui-ci est évalué par la chambre régionale des comptes comme respectant « les textes et l'esprit de l'intercommunalité » (CRC PACA, 2000 : 31).

Par contre, ce système de transferts de compétences des SAN ne concourt pas à faciliter la lecture du fonctionnement de ces EPCI, souvent critiqués pour leur manque de transparence. Il n'a d'ailleurs été reconduit ni par la loi sur l'aménagement du territoire de 1992¹⁹⁸ – loi de création des communautés de communes et des communautés de villes – ni par la loi de 1999¹⁹⁹ – loi de création des communautés d'agglomération – qui a instauré les notions de compétences obligatoires, optionnelles et facultatives.

6.2.2. Expérience des villes nouvelles dans le domaine de la culture

L'expérience des villes nouvelles est d'une manière générale peu connue, et ceci est d'autant plus vrai pour les politiques culturelles mises en œuvre sur le territoire de ces groupements de communes. Loïc Vadelorge (2005) qui a dirigé plusieurs travaux sur l'histoire des villes nouvelles insiste sur le silence des historiens des politiques culturelles sur cet objet d'étude que sont les villes nouvelles, de même que sur le silence des urbanistes au sujet de la dimension culturelle des villes nouvelles :

« C'est dire que la culture n'a pas plus d'évidence dans le milieu de l'urbanisme des villes nouvelles, que ces dernières n'en ont dans le milieu culturel » (Vadelorge, 2005, 49).

Cette méconnaissance de l'histoire de ces agglomérations est tout aussi surprenante lorsque l'on se penche sur les modalités de planification et d'intégration de la culture dans le processus matriciel qui les a générées. L'une des spécificités des villes nouvelles est que l'action socio-culturelle et la construction d'équipements culturels ont été programmées comme une composante essentielle du projet urbain. Très tôt, en effet, les acteurs politiques et les aménageurs ont été amenés à imaginer le rôle et la place de la culture dans le processus même de construction des ces agglomérations. Dans l'article

¹⁹⁸ Loi du 6 février 1992 (loi d'orientation sur l'Administration Territoriale de la République – ATR), dite « loi Joxe ».

¹⁹⁹ Loi du 12 juillet 1999, relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale, dite « loi Chevènement ».

« De la préanimation à l'action culturelle », Pierre Moulinier (2005) rappelle, en citant l'extrait d'une note du secrétariat général du Groupe central des villes nouvelles (SGCVN) qui date de 1971, la précocité et l'importance des décisions prises en matière d'action culturelle en villes nouvelles à la suite de discussions entre le cabinet et les services concernés du ministère de la Culture, le secrétariat général du Groupe central des villes nouvelles, et le Fonds d'intervention culturelle (FIC) :

« Au moment de l'arrivée des premiers habitants dans les villes nouvelles, il est nécessaire de préparer les conditions préalables à la naissance d'une vie sociale et culturelle de nature à éviter les phénomènes de déracinement, à faciliter l'intégration des nouveaux habitants dans la population existante et à promouvoir le sentiment d'une appartenance collective à la ville nouvelle » (SGCVN, Actions de préanimation dans les villes nouvelles, comptes-rendus, juillet 1971)²⁰⁰.

Dès lors, pour les aménageurs des villes nouvelles, la culture est pour la première fois au centre du projet urbain. Ceci s'explique par le pouvoir symbolique de la culture largement convoité par les différentes instances politiques et culturelles concernées par le projet d'aménagement des villes nouvelles, à savoir l'État, les communes, les intercommunalités, les équipements, et les acteurs culturels et artistiques.

Leur intérêt pour la culture est double : il s'explique tout d'abord par le caractère « emblématique » de la culture en tant que « marqueur médiatisable pour la structure ou la personne qui émet ou qui s'associe à la dimension culturelle et artistique des projets » (Quilès, 2005 : 106) ; mais aussi par le caractère « programmatique » de la culture permettant aux institutions de se positionner comme des « intermédiaires dans une relation forte aux publics, relation qui touche à l'identité, au territoire. Par cette interposition, l'institution tente d'influencer, de modifier, de réguler, les comportements sociaux, les modes de vie et les “modes de villes” » (Quilès, 2005 : 106).

Pour toutes ces raisons, les arts et la culture vont devenir, en villes nouvelles, un outil stratégique de la conquête symbolique du territoire, voire même de la construction d'une mythologie urbaine, dans le sens où il n'est pas seulement question d'un projet

²⁰⁰ Extrait cité par Pierre Moulinier (Moulinier, 2005 : 35).

culturel, mais bien d'un projet de construction d'une civilisation nouvelle (Quilès, 2005 : 107). Ainsi, les différents acteurs – ministère de la Culture, élus locaux, professionnels, les établissements publics d'aménagement (EPA) – vont se disputer ce champ d'action politique investi par de fortes attentes. Sur la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre, Michel Lévy, directeur général adjoint de l'EPCI, a vécu cette situation et nous en a rapporté les tensions :

« Au début de la ville nouvelle dans les années soixante-dix, y avait la volonté technocratique de vivre l'intercommunalité au niveau culturel. Le théâtre de l'Olivier c'était l'association culturelle de la ville nouvelle de Fos, ce n'était pas l'association culturelle d'Istres. Euh... au départ c'était vraiment une vocation intercommunale. On parlait ce matin du CEC [centre éducatif et culturel], le CEC devait être intercommunal euh... je me suis fait mettre dehors presque les pieds dans les fesses par les élus de Miramas euh... quand j'étais venu leur présenter ce que l'on pouvait mettre en place à Miramas. A Fos, le maire qu'il y avait à l'époque fermait les salles de réunion de la mairie de Fos pour que l'on ne se réunisse pas... on s'était réunis à l'époque pour parler de développement culturel, pour parler de socio-développement culturel, euh... dans les locaux de la CFDT qui était pas plus grand que ce bureau-là... il y avait à l'époque d'énormes réticences, j'arrivais sur un territoire, j'habitais Marignane euh... moi Istres, Fos ou Miramas je m'en foutais royalement, je venais travailler sur un territoire mais euh... le problème est que le siège de ce qui allait se faire au niveau socio-culturel, culturel, social et sportif, c'était le CEC d'Istres, c'était comme ça. Qu'a fait le maire de Miramas ? Il s'est empressé de créer un théâtre sur Miramas. Qu'a fait le maire de Fos ? Il s'est empressé de faire un théâtre sur Fos. C'est aussi un souci des élus de marquer leur territoire euh... et qu'au XX^e siècle, au XXI^e siècle maintenant, on marque son territoire soit en faisant un stade soit en faisant un théâtre comme on faisait au Moyen-Âge en construisant des cathédrales. C'était essentiel, et donc si on fait son théâtre c'est qu'on existe en tant que commune et qu'on a créé... »

(Entretien n° 2, avril 2007)

L'expérience des villes nouvelles a représenté pour l'État, et en particulier le ministère des affaires culturelles d'André Malraux, une opportunité de production d'une image renouvelée de ses institutions. C'est pourquoi, les villes nouvelles ont donc été des lieux de l'innovation artistique, architecturale mais aussi technique.

Aujourd'hui encore, dans les agglomérations héritées de la politique urbaine des villes nouvelles, la question culturelle constitue un enjeu de pouvoir, et ceci est d'autant plus vrai au moment où, d'une part, les villes nouvelles entrent dans le droit commun et, d'autre part, l'État est en situation de désengagement du secteur de la culture. Et, même si pour ces agglomérations héritées du projet des villes nouvelles, la coopération intercommunale n'est plus remise en question, le sens de l'intercommunalité et la capacité des SAN à porter un projet culturel d'agglomération font néanmoins l'objet d'interrogations à un moment charnière de son histoire.

Qu'en est-il alors de la situation sur le territoire d'Ouest Provence ? Comment cet EPCI a-t-il organisé son passage au droit commun dans le domaine des politiques culturelles ? Quel est le sens que les acteurs politiques locaux tentent de donner au projet du SAN nouveau, Ouest Provence, par l'intermédiaire de sa politique culturelle ?

6.2.3. Organisation culturelle sur le territoire d'Ouest Provence

Nous avons vu plus haut que l'intercommunalité culturelle des SAN n'a pas attendu les lois d'orientation d'aménagement et de développement durable du territoire²⁰¹ pour s'organiser en un réseau structuré et cohérent. Effectivement, dans la construction des villes nouvelles, tout a été planifié et anticipé par le pouvoir central, même la culture (Vadelorge, 2005) qui n'était pourtant pas définie comme une compétence de droit commun.

L'engagement du SAN *Ouest Provence* dans le secteur culturel trouve son origine dans la spécificité même de la formule de coopération intercommunale des villes nouvelles qui a permis le financement de gros équipements grâce aux dotations exceptionnelles de l'État²⁰², du fait du statut d'Opération d'intérêt national de ces

²⁰¹ Lois LOADT et LOADDT.

²⁰² Ouest Provence est propriétaire de quatre grandes salles de diffusion pour le spectacle vivant et les musiques actuelles : Le théâtre Centre culturel Marcel Pagnol (632 places) à Fos, Le théâtre de l'Olivier (750 places) et le café-musiques L'Usine (1400 + 300 places) à Istres et le théâtre de La Colonne (750

agglomérations, ce dont n'ont pas bénéficié les intercommunalités issues de la loi Chevènement. Sous la forme d'un témoignage, Raymond Mallerin, qui a été un acteur important du développement culturel du territoire de la ville nouvelle du Nord Ouest de l'étang de Berre, par son expérience de la direction du Centre éducatif et culturel d'Istres (CEC), rappelle que la culture s'est installée sur le territoire des rives de l'étang de Berre dès 1973 :

« La première manifestation de la Culture n'est arrivée qu'en 1973, avec une mission de "réaménagement" ou de "préanimation" de l'ensemble des rives de l'étang de Berre. Elle était dirigée par un certain Pierre Leenhardt²⁰³. Ils se sont heurtés à l'existant et ont très mal trouvé leur place au milieu de tout ce qui déjà commençait à vivre. Par la suite, en 1974, s'est créée l'association culturelle de la ville nouvelle de Fos [ACVNF] qui devait se transformer en CAC [centre d'animation culturelle] en 1976. [...] Côté culture, je me souviens d'une visite de Mme Grange qui s'occupait du théâtre à ce moment-là, je crois. On voulait implanter un équipement culturel, une salle culturelle de 600-700 places, cela semblait nécessaire. Mais vraiment le faire dans les Heures Claires, au milieu de tout ça, avec un proviseur chef d'établissement chargé de la coordination, ça inquiétait un peu. Par chance, ils sont allés visiter le centre-ville sous la conduite du maire. Et dans le centre-ville, il y avait ce qu'on appelait le vieux casino municipal. C'était une salle des fêtes assez grande, désaffectée. Alors ça a été le coup de foudre, parce que là on a eu l'impression que la culture allait avoir son lieu à elle, qu'on ne mélangeait pas avec tout le reste [l'éducation nationale et le sport]²⁰⁴. Il y a eu des négociations nombreuses, justement par l'intermédiaire de M. Blaché qui ne voulait pas, lui, qu'on oublie quand même le centre des Heures Claires où était rassemblé l'ensemble des équipements [social, sportif, éducatif]. Le ministère de la Culture a consenti à financer pour moitié une salle polyvalente sur le site des Heures Claires, qui est devenu la salle 233 parce qu'elle a 233 places, et non pas les 600 prévues. Et alors il y a cette extraordinaire chose, le financement commun de

places) à Miramas. Hormis l'Usine, les autres équipements ont été créés entre les années 70 et les années 80.

²⁰³ Pierre Leenhardt est chargé dès septembre 1973 de la mission d'étude et de préanimation par la mission interministérielle d'aménagement (MIAFEB).

²⁰⁴ C'est cet ancien casino qui est devenu le centre de l'Olivier, centre d'animation culturelle, aujourd'hui le théâtre de l'Olivier, et qui faisait partie de la quinzaine d'équipements intégrés au centre éducatif et culturel des Heures Claires d'Istres.

cette salle, bien sûr par la municipalité et par le ministère de la Culture et de la Jeunesse et Sport » (Mallerin, 2005 : 171-172).

Face au retrait progressif de l'État à partir du moment où ces villes ont été considérées comme ayant atteint leur maturité, Ouest Provence a perpétué l'effort mené en direction du développement culturel du territoire intercommunal. En 1995, les trois communes historiques, à savoir Istres, Miramas, et Fos-sur-Mer, ont délégué leur compétence culturelle à l'échelon intercommunal par convention. À l'heure actuelle la culture représente toujours l'un des secteurs de dépenses²⁰⁵ des services communautaires qui, malgré la crise et la suppression de la taxe professionnelle unique, reste parmi les plus importants par rapport aux autres services rendus aux populations, tels que l'enseignement et la formation, le sport et la jeunesse, le social, l'environnement et l'aménagement, les transports, et l'action économique.

²⁰⁵Dans le numéro spécial du magazine intercommunal d' Ouest Provence daté de mars 2007, la part du budget de fonctionnement de l'intercommunalité consacrée aux dépenses culturelles est de 11% et est fixe depuis quelques années. Le coût de la Régie représente 40% des dépenses culturelles de Ouest Provence.

6.3. De la direction des Affaires culturelles à la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence

Comme on l'a vu dans la partie dédiée aux dépenses culturelles des intercommunalités, Ouest Provence fait partie des EPCI qui font preuve d'un engagement important en matière culturelle, en comparaison des pratiques observées à une échelle régionale ou à une échelle nationale. Pour organiser cette compétence culturelle, Ouest Provence s'est doté d'un premier outil de gestion, de financement et de coordination intercommunale de l'action culturelle qu'il a nommé « La direction des Affaires culturelles » (La DAC). Quelques années plus tard, un nouveau dispositif est venu s'ajouter à ce premier : il s'agit de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence. La régie présente la particularité d'avoir investi le secteur du spectacle vivant et du cinéma. La direction des affaires culturelle d'Ouest Provence s'occupe désormais des autres secteurs culturels tels le patrimoine, la lecture publique, l'enseignement artistique, etc.

6.3.1. Direction des Affaires culturelles du SAN Ouest Provence : la « multicommunauté » à l'œuvre

En théorie, ce service créé en 1995, aujourd'hui remplacé par la Régie intercommunale d'un point de vue géographique – le siège de la régie a pris la place de celui de la DAC – et sectoriel – les secteurs du spectacle vivant, des musiques actuelles et du cinéma relèvent à présent de la régie *Scènes et Cinés* – avait pour mission de mettre en œuvre un travail de concertation et un lien partenarial privilégié entre l'ensemble des acteurs culturels du territoire. Dans le rapport d'activité 2004 du SAN Ouest Provence, les missions de la DAC sont rappelées :

« La DAC a pour mission de mettre en place des objectifs définis par les élus :

en préparant les travaux de la commission [culture],

en mettant en œuvre les différents projets intercommunaux,

en gérant les moyens humains, matériels et financiers du secteur culturel,

en réalisant les différentes études nécessaires à l'évaluation des actions et des moyens mis en place,

en coordonnant les activités »

(Rapport d'activité 2004, Ouest Provence : 23).

Pour réaliser l'ensemble de ces missions, la DAC s'appuie sur les services centraux d'Ouest Provence, sur les chargés de mission culture de chacune des villes de l'intercommunalité (sauf à Istres du fait de la présence de la DAC qui remplit aussi cette fonction), et sur les directeurs de structures et d'associations culturelles. En pratique, cet outil a principalement servi, avant la création de la régie SCOP, à la gestion d'équipements d'intérêt commun, et au versement de subventions aux associations. Malgré cette première tentative de mise en cohérence de la politique culturelle intercommunale, ayant pour vocation d'équilibrer l'offre culturelle sur l'ensemble du territoire, l'élargissement du périmètre intercommunal à trois nouvelles communes en 2002 a été l'occasion pour les communes-membres de manifester leur souhait de retrouver une plus grande autonomie de gestion de la politique culturelle. Cette intention exprimée par les élus s'est concrétisée par une restriction du champ d'action de la DAC en 2001 et 2002, au profit des Missions culturelles des communes-membres²⁰⁶.

Cet exemple d'attitude « communaliste » (Quilès, 2005 : 120) témoigne de l'existence d'un esprit de concurrence toujours fort entre les communes qui craignent de voir leur identité diluée dans celle de l'établissement de coopération intercommunale. Cette attitude des communes n'est pas spécifique à Ouest Provence. Elle est même une « tendance initiale forte et générale » (Quilès, 2005 : 119) qui singularise l'expérience de coopération intercommunale des villes nouvelles et qui s'explique par l'histoire de ces agglomérations. Au lieu d'être perçue par les élus locaux comme une opportunité pour construire un projet de territoire en commun, l'intercommunalité héritée des villes nouvelles a été jugée comme une contrainte du fait d'avoir été imposée au départ par l'État.

²⁰⁶ Rapport d'activité 2002 du SAN Ouest Provence.

Ce phénomène de compétition entre les communes a pour effet de limiter les relations entre elles et d'établir une relation avec le SAN qui est exclusive et verticale. Ce dernier occupe alors une fonction qui consiste, avant tout, à fournir des subventions et à gérer des équipements. Dans cette situation, plutôt que de parler d'intercommunalité, il semblerait plus approprié d'utiliser le terme de « multicommunauté » proposé par Jean-Pascal Quilès (2005 : 120) dans son article « Intercommunalité et intervention de l'État dans les villes nouvelles ». Cette notion de « multicommunauté » est définie par l'auteur comme étant relative à une intercommunalité faible en termes de coopération entre les communes-membres. C'est le cas pour Ouest Provence comme pour d'autres villes nouvelles comme nous l'a confié Michel Lévy :

« c'est vrai que pour moi, Ouest Provence, non je dirai pas Ouest Provence, mais volontairement le SAN de l'agglomération du Nord-Ouest de l'Étang de Berre car c'était la terminologie... c'était en fait plus un droit de tirage avec des élus communaux et qui jouaient pas l'intercommunalité et qui ne cherchaient pas à la jouer, y a jamais eu vraiment de communication intercommunale, et... y a jamais eu de volonté à ce niveau-là, et la volonté est apparue en 2001, ou en 2002. Elle est apparue ...alors... y a aussi une volonté politique qui existe... tout dépend de la personne qui est à la tête d'Ouest Provence, de l'intercommunalité, là c'est vrai que le fait que ce soit Bernard Granié qui ait joué ce jeu-là parce qu'il y croit, parce que certainement c'était pour lui la façon d'exister mieux politiquement parce qu'il se positionne en tant que territoire par rapport à d'autres territoires MPM, Marseille par exemple et c'était important pour lui »

(Entretien n° 2, avril 2007)

Cette situation où le SAN est « un simple guichet au service des communes » (Quilès, 2005 : 120) plutôt que le lieu unique de définition d'un projet de politique culturelle intercommunale nous a aussi été décrite par le Vice-Président délégué à la culture d'Ouest Provence, qui est aussi le Maire de Grans. Dans le récit de ce dernier, c'est à partir de 2003, au moment de l'entrée du SAN dans le droit commun et de son ouverture à trois nouvelles communes, que les moyens de définition de la politique culturelle intercommunale ont été redéfinis pour sortir d'un schéma de concurrence entre les communes et se diriger vers une logique de mutualisation des moyens et des compétences :

« Je suis rentré, moi [la commune de Grans], dans l'intercommunalité en 2003, parce que je fais partie des trois nouvelles communes et ça a permis de redéfinir la gouvernance intercommunale qui était une intercommunalité historique de 30 ans, qui avait plutôt une politique camembert qu'une politique de territorialité comme vous l'évoquiez tout à l'heure. C'est-à-dire qu'il y avait de l'argent à l'époque de la ville nouvelle qui était distribuée aux communes et chacun faisait un peu ce qu'il voulait, et c'est comme ça que l'on se retrouve avec trois communes, trois théâtres puisque l'on parle de culture...

Donc oui, en 2003, Grans est entrée dans l'intercommunalité et ça a permis de redéfinir un peu la gouvernance de l'intercommunalité qui était plutôt axée sur une distribution camembert et qui n'avait pas de politique quelle qu'elle soit territoriale et de vision d'ensemble. Et, à la fois, les nouvelles communes ont un peu incité à... c'était une des conditions de redéfinition du périmètre, mais en même temps, les lois sur les SAN et les intercommunalités demandaient à ce que le SAN se resitue un peu plus dans ses compétences et dans son cadre légal. Alors, il n'y avait rien d'illégal dans le sens pur du terme mais, par exemple, pour la culture, pour vous faire toujours la transition, euh... la culture était une politique Ouest Provence, elle devait être territoriale et en fait, elle était communale puisque chaque théâtre avait soit une association, une régie, ses tarifs, sa programmation, bon y avait pas...

La loi exige que l'on offre sur le territoire, des mêmes services aux mêmes prix. Ça, c'est la loi de base puisque la compétence est intercommunale donc tout le territoire, tous les gens du territoire, les 100 mille personnes du territoire, devaient avoir, où qu'ils soient, les mêmes propositions et les mêmes possibilités d'avoir accès à la culture et c'est vrai pour tout le reste mais en particulier là. Donc, on s'est retrouvés confrontés avec le théâtre de l'Olivier où il y avait une association, euh... le théâtre de Miramas où il y avait une régie plus ou moins communale, plus ou moins intercommunale et le théâtre de Fos où c'était aussi je crois une association qui gérât ça. Donc, on a essayé au départ... quand je suis rentré là, le Président Granié m'a demandé de... de remettre un peu de l'ordre dans tout ça et de se recibler un peu avec ce que nous demandaient les services de la Préfecture.

Donc, quand j'ai fait ce constat, alors tout le reste de la compétence culturelle est déjà en réseau, que ce soit les médiathèques, la musique non, il n'y avait que Pétrucciani [le conservatoire intercommunal de musique d'Istres]. Donc on a intégré les écoles de musique des communes pour les rentrer dans le conservatoire, comme on l'a fait pour les médiathèques, donc ça, ça s'est passé assez vite et assez bien. Ce qui veut dire, par exemple, pour la musique, les profs, c'est les mêmes types de

cours, c'est les mêmes tarifs, que ce soit à Fos, à Grans etc. On a accès à Petrucciani de la même manière, donc cette possibilité d'uniformiser sur le territoire, tout en gardant les spécificités locales, les médiathèques pareilles, mais là le réseau fonctionnait déjà pas mal, et la danse on est en train de s'y mettre.

Sur la partie spectacle vivant et cinémas, là, par contre, on était chacun pour soi et tout le monde faisait un peu ce qu'il voulait, n'importe comment.

(Entretien n° 7, novembre 2009)

Le constat que nous fait Catherine Bonafé, directrice artistique de l'action culturelle de la régie SCOP, de la situation avant la création de la régie insiste aussi sur le caractère non coopératif de l'intercommunalité culturelle depuis 1995 :

« [...] l'intercommunalité pendant longtemps... c'est intercommunal depuis 95, et pendant longtemps... ce lien entre commune et intercommunalité, je vais un petit peu être grossière mais pour aller vite, chaque maire, vice-président d'Ouest Provence définissait sa politique culturelle et en gros c'était un consensus, en gros, moi j'estime que c'est ça qui est important pour ma ville dans le cadre intercommunal, mais si toi maire d'à côté tu souhaites faire autre chose, je te laisse faire, c'est un peu trivial, mais tu me laisses faire ce que j'ai à faire. Ça, c'est depuis 95, or, en 2005, et c'est la date de mon arrivée, il y a eu une politique volontariste des élus de dire, il doit y avoir une politique en tout cas en matière de spectacle vivant d'où la naissance aussi de la régie culturelle pour... beaucoup d'autres raisons, mais entre autres celle-là, de dire il y a une seule politique culturelle en matière de spectacle vivant et de cinéma. Donc l'évolution de... est double, à la fois c'est un changement certes, une question d'échelle du territoire mais à la fois, ça a correspondu à la programmation de... je vais peut-être y revenir... la création de la régie culturelle pour mettre en place une politique vraiment intercommunale, bien... qui soit plus visible pour les gens »

(Entretien n° 3, avril 2008)

6.3.2. Légitimité fragile de la compétence culturelle intercommunale

On remarque que le constat est tout à fait semblable pour les trois acteurs différents (fonctionnaire territorial, élu communautaire, professionnel de la culture) dont nous avons rapporté les propos. Autrement dit, ça confirme l'idée que la compétence culturelle s'est transformée avec l'entrée dans le droit commun avec comme objectif d'aller vers une plus grande coopération des villes entre elles. Au regard de la situation du territoire d'Ouest Provence avant sa transformation institutionnelle en 2001, nous pouvons faire le constat du caractère fragile de la légitimité culturelle de l'établissement public intercommunal en matière culturelle. Ce retour vers le communal au détriment du communautaire vient confirmer cette analyse, et met l'accent sur le faible niveau de concertation au préalable de la définition de la compétence culturelle intercommunale en 1995. C'est pour cette raison que le contenu de cette compétence va être redéfini en 2004 avec, comme objectif principal, l'harmonisation de la gestion des équipements et la mise en lisibilité des différentes actions entreprises. C'est dans le rapport d'activité 2003 que la volonté d'élaboration d'un projet global pour le territoire est clairement énoncée pour la première fois. En 2004, le rapport d'activité fait état de la volonté des élus de « redéfinir le contenu de la compétence culturelle intercommunale » avec l'objectif

« d'harmoniser la gestion des équipements, de sécuriser notre fonctionnement, de rendre lisible les différentes actions entreprises, de ne garder dans la compétence que les secteurs à vocation fortement intercommunale et de donner aux élus un pouvoir de décision plus conforme à l'importance de leur engagement »

(Rapport d'activité 2004, Ouest Provence : 22)

C'est donc sur la base de cet objectif que des travaux ont été menés (étude sur les différents modes de gestion des équipements, ordre du jour de la réunion des maires, réunions de la commission culturel etc.) et ont donné lieu, finalement, à une délibération cadre prise lors du comité syndical du 29 octobre 2004 annonçant clairement la création de la régie culturelle et d'un certain nombre de dispositions visant à reconfigurer la compétence culturelle d'Ouest Provence :

« Mise hors compétence intercommunale des associations d'intérêt local (suivant une liste de critères proposés par la commission)

Définition des associations restant de compétence intercommunale en précisant celles qui relevaient d'un soutien à la création

Intercommunalisation progressive des secteurs du patrimoine et des arts visuels

Création d'un mode de gestion unique pour le spectacle vivant et le cinéma : (EPCC, régie personnalisée) en gardant les labels et les conventionnements déjà obtenus,

Situation en l'état pour les équipements en réseau (médiathèque, conservatoire de musique, maison de la danse) »

(Rapport d'activité 2004, Ouest Provence : 22).

Il ressort de ces différents extraits du rapport d'activité l'idée que la compétence culturelle intercommunale d'Ouest Provence est très diversifiée dans sa forme comme dans son contenu au point d'être difficilement lisible et visible. Ce travail de redéfinition a donc une fonction de réorganisation de l'ensemble du secteur pour que puisse être distingué plus clairement ce qui relève de l'intercommunalité de ce qui relève du communal. Ce point est loin d'être anodin, car il fait l'objet de recommandations de la part de la chambre régionale des comptes qui, au sujet de la répartition des compétences, demande au SAN dans sa lettre d'observations définitives relative à la gestion de l'EPCI de faire en sorte que le système soit moins opaque :

« L'accumulation des conventions de transferts et de prestations de services, dans des sens parfois opposés, débouche sur un enchevêtrement de compétences entre le SAN et les communes membres qui rend le système pour le moins opaque et ne permet pas de garantir le respect du principe de spécialité, qui veut que deux échelons administratifs, ici une commune et le SAN, ne peuvent être conjointement compétents »

(Chambre régionale des comptes, 2000 : 31).

Cette restructuration générale de la compétence culturelle au sein d'Ouest Provence est aussi l'occasion pour les élus de s'impliquer plus directement dans les décisions prises en matière culturelle. Dans l'extrait cité plus haut, il apparaît que les élus veulent un pouvoir de décision et de contrôle qui soit à la hauteur de leur engagement financier, ce qui implique une perte d'autonomie des professionnels de la culture. Cette attitude des élus locaux face à une participation importante de l'EPCI au financement de la compétence culturelle intercommunale et, qui plus est, dans un contexte de désengagement de l'État dans ce domaine n'est pas spécifique à Ouest Provence.

C'est ce mécanisme dont rend compte Alice Blondel (2002) dans l'article « La définition de la politique des scènes nationales et des CDN » où elle interroge le jeu de coopération entre les trois acteurs que sont l'État, les collectivités territoriales (les villes en particulier) et les responsables des théâtres. L'auteur montre que, dans un contexte général où les subventions sont plus susceptibles de se réduire que de s'accroître, et malgré l'acceptation du principe de l'indépendance du directeur par les collectivités publiques, il n'en reste pas moins que l'État et les villes ont des exigences de plus en plus fortes concernant la gestion des scènes nationales et des CDN. Ainsi, certains établissements culturels déficitaires ont été contraints de revoir leur projet entraînant par là même la restructuration des équipes et le renouvellement de la direction :

« Les collectivités publiques ont, pour leur part, accru leur engagement financier, ce qui s'est accompagné d'un contrôle budgétaire beaucoup plus serré » (Blondel, 2002 : 107)

Avant d'en venir à la régie, il nous faut présenter rapidement la commission culture d'Ouest Provence, en tant qu'elle est l'instance par laquelle les élus se réunissent et s'entretiennent de la politique culturelle ouest provençale.

6.3.3. Commission culture et sport : le lieu de la définition de la politique culturelle ouest provençale ?

Cette commission est composée exclusivement des délégués communautaires d'Ouest Provence et fait partie d'un groupe de six commissions permanentes qui se composent chacune de seize délégués (exception faite de la commission finances) en plus

du président d'Ouest Provence. Ces six commissions portent chacune sur une thématique précise : la communication, l'aménagement du territoire, l'environnement, l'économie et sociale, le sport et la culture et les finances. Elles ont pour fonction d'examiner et de discuter des projets avant que ces derniers ne soient votés par le comité syndical ou le bureau. Elles donnent un avis technique et consultatif sur les questions soumises à discussion. Les six villes de l'intercommunalité y sont représentées de manière équitable.

La « commission culture et sport » est présidée par le Vice-Président d'Ouest Provence délégué à la culture, Yves Vidal. Parmi les seize délégués communautaires qui la composent, on compte les six élus adjoints à la culture de l'intercommunalité : Jean Hetsch (Fos-sur-Mer), Gérard Gachon (Miramas), Nicole Joulia (Istres), Sophie Piel (Cornillon-Confoux)²⁰⁷, Paulette Panichi (Port-Saint-Louis-du-Rhône), Dominique Mollard (Grans).

Dans la partie culture de la commission, deux responsables ont été désignés pour la gestion particulière de deux secteurs d'activité culturelle : Jean Hetsch pour les pratiques culturelles et le patrimoine culturel, et Gérard Gachon pour les médiathèques et les Ludothèques. Comme nous l'ont confié les élus, la commission culture est effectivement le lieu où se dessine la politique culturelle intercommunale, et malgré certaines tensions entre les élus communautaires, ils sont tous à peu près d'accord pour affirmer l'utilité de cet outil de concertation :

« Ça, c'est un rôle important aussi de la commission culture. C'est effectivement arriver à décroisonner les lieux parce qu'on est plusieurs élus avec chacun une problématique communale qu'on essaie de traduire en termes intercommunaux »

(Entretien n° 8, novembre 2009)

« [...] au tout début [de la commission culture], euh... en 2002-2003, on faisait des réunions avec les six adjoints de la culture des

²⁰⁷ En 2010, alors que nous menions une série d'entretiens avec les adjoints à la culture des villes de l'intercommunalité, Sophie Piel n'était plus en poste pour cause de démission. A sa place, c'est le Maire de Cornillon-CONfoux, M. Daniel Gagnon, qui a répondu à nos questions.

six villes et le Président, et là, on a avancé, et c'est là que... sur ma proposition d'ailleurs, on a mis en place les Élançées de manière intercommunale »

(Entretien n° 10, janvier 2010)

Le rapport d'activité 2004 résume en quelques lignes les missions que s'est attribuée cette commission culture, c'est-à-dire réfléchir sur le contenu de la politique culturelle d'Ouest Provence de même que sur des points plus techniques :

« Parallèlement à la mise en place juridique de la nouvelle compétence intercommunale, la commission a aussi exprimé le désir de réfléchir sur le fond, afin de présenter à moyen terme, le contenu et les objectifs d'une politique culturelle Ouest Provence. L'Observatoire des Politiques Culturelles devrait être sollicité pour accompagner cette démarche » (Rapport d'activité 2004, Ouest Provence : 23)

Pour Yves Vidal, qui préside cette commission, c'est à partir de 2003 que la politique culturelle intercommunale a été définie en concertation avec l'ensemble des élus intercommunaux. Avant cette date, pour cet élu, il n'y avait pas de politique culturelle :

« Avant la modification de la gouvernance, il n'y avait pas de politique ! Au SAN, c'est le secrétaire général qui gère le SAN, les élus n'y allaient pas, il n'y avait pas de commission culture. Moi, en 2003, j'ai réuni la première fois la commission culture au SAN à l'espace Grignan, il n'y avait jamais eu de réunion de la commission, elle existait sur le papier, elle ne se réunissait pas... les commissions ne se réunissaient jamais ! La gouvernance, c'était dans le bureau du secrétaire général, point barre ! Alors évidemment que les politiques sont plus présents, avant ils n'existaient pas du tout »

(Entretien n° 7, novembre 2009)

Nicole Joulia, 1^{re} adjointe à la ville d'Istres, déléguée à la culture et à la politique de la ville, confirme ce constat d'absence de politique culturelle avant 2003, sans pour

autant cautionner tout à fait les modalités de mise en visibilité adoptée par les élus où, à présent, c'est « le politique qui s'exprime » au détriment de la parole des professionnels :

« [...] et quand j'en parle avec mes collègues de la culture d'ailleurs, je dis, il y a peut-être eu un moment où le politique n'était pas assez présent, où finalement les politiques culturelles elles se faisaient par les lieux uniquement et par les directeurs et... moi je me souviens, en tant que directrice de La Maison de la danse, euh... j'ai rarement vraiment eu à justifier mes choix euh... et à présenter hein, même pas qu'à justifier mais à présenter mes orientations, mes choix, mes... hein, il n'y avait pas ce temps préalable où on a besoin des orientations politiques, des objectifs politiques disant « bon on se les fait », comme on ne les avait pas à l'époque, on se les fabriquait un peu et puis là, après d'un coup, le balancier est parti, complètement sur "c'est le politique qui s'exprime".

Et on a vu les limites aussi de cet exercice-là, parce que lorsque l'on s'exprime, nous, en tant qu'élus, on a à affirmer des choix et des orientations, mais les gens, quand ils viennent à une présentation de saison [théâtrale], bon, ça va un peu, mais quand on a les orientations politiques du... président délégué, les orientations politiques du maire, plus les orientations politiques de l'adjointe à la culture euh... plus les orientations du directeur, pff ! On a l'impression qu'il y a un empilement qui est fait pour affirmer les hiérarchies mais qui n'a plus pour premier but le public et l'information et le métier. Donc pour moi, c'est une vraie question, une vraie question, l'intercommunalité culturelle c'est-à-dire comment on arrive à ne pas gommer les euh... spécificités, l'histoire des lieux, comment on arrive à équilibrer la présence de la commission, du président par rapport au travail des lieux »

(Entretien n° 10, janvier 2010)

Malgré les avis discordants sur la manière dont le politique doit s'exposer et se mettre en scène dans l'espace public ou sur les décisions prises au final par le comité syndical, il y a néanmoins consensus sur l'utilité de cette commission, en ce sens qu'elle est un lieu de discussion et de définition de la politique culturelle intercommunale. Cette commission est justement le lieu où a été décidée la création de la régie culturelle. De manière à entrer plus en détail dans l'étude de ce dispositif, il est venu le moment de s'arrêter sur la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence (SCOP).

6.3.4. Régie culturelle *Scènes et Cinés* : affirmation d'une volonté d'intercommunalisation²⁰⁸ de la culture

Sur ce territoire intercommunal, la mise en commun des moyens et des contenus culturels s'est d'abord aménagée dans le secteur de la lecture publique avec le développement précurseur d'un réseau des médiathèques intercommunales. Cette structuration, qui date du début des années quatre-vingt, s'est distinguée par l'inauguration de la bibliothèque publique intercommunale, centrale d'un réseau ayant vocation à desservir une population de 60 000 habitants. Dix ans plus tard, en 2004, avec l'ouverture à trois nouvelles communes, la médiathèque intercommunale d'Ouest Provence s'est restructurée et étendue en un réseau ouvert aux six communes-membres de l'intercommunalité. Cet événement a été marqué par l'inauguration de la médiathèque intercommunale Marie Mauron à Port-Saint-Louis-du-Rhône en janvier et par du point relais de la médiathèque à Cornillon-Confoux en mars de la même année.

Sur le fondement de l'expérience des médiathèques intercommunales, les élus ont souhaité continuer le travail de mutualisation des moyens et des compétences à l'échelle intercommunale, en s'attaquant aux secteurs du spectacle vivant et du cinéma. Le processus de redéfinition de ces deux secteurs d'activité culturelle s'est concrétisé par la création de la régie culturelle Scènes et Ciné Ouest Provence en 2005. Plus précisément, les objectifs qui ont motivé la création de la régie s'articulent autour de deux axes principaux : d'une part, dans un contexte de « retrait assumé de l'État » (Poirrier, 2009 : 117) en matière culturelle et ayant intégré le fait que la culture pouvait être un atout dans une politique de communication territoriale, les élus communautaires ont souhaité s'impliquer plus fortement dans la gestion de ce service public ; d'autre part, face à une situation financière difficile liée à une baisse de moyens alloués à la culture et à un entrelacement de ses sources de financement²⁰⁹ qui complexifient la lisibilité du

²⁰⁸ En référence à la notion de « municipalisation de la culture » de Philippe Urfalino (Urfalino, 1987).

²⁰⁹ Le rapport Lecat qui date de février 1999 et dont la mission est de penser la rénovation des instruments juridiques des services publics culturels locaux souligne l'hétérogénéité du paysage culturel comme étant un problème général dans la gestion locale du secteur de la culture.

secteur, le projet politique à l'origine de l'idée de création de la régie s'est élaboré sur la base d'une relecture globale des financements liée à ce secteur.

La première de nos questions a été de nous interroger sur les raisons de cette volonté d'engagement des élus ouest provençaux pour ces secteurs par rapport à celui de la lecture publique et de l'enseignement artistique alors que ce sont, d'une manière générale, les secteurs les plus soutenus par les EPCI. L'enquête de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble sur les intercommunalités et la culture a révélé que la lecture publique représente 42 % du nombre total d'équipements culturels intercommunaux (Négrier, Teillet et Préau, 2008 : 49).

En réponse à ce questionnement, nous formulons deux hypothèses. La première d'entre elles s'explique par l'ancienneté de l'investissement financier d'Ouest Provence pour le spectacle vivant avec une part majoritaire de subventionnement de la part de l'EPCI par rapport à la DRAC et aux collectivités territoriales. Le budget de la culture d'Ouest Provence est aussi déterminé par de fortes dépenses de fonctionnement du fait de la présence de gros équipements de spectacle vivant sur son territoire, et dont le financement a été assuré par les dotations exceptionnelles des villes nouvelles. À eux seuls, ces deux secteurs que sont le cinéma et le spectacle vivant représentent 40 % du budget culturel en 2003²¹⁰. Et, maintenant que l'État s'est retiré du processus de développement de l'agglomération nouvelle ouest provençale, la gestion de ces importants équipements est une affaire qui mérite d'être repensée et réinterrogée au vu de la complexité de la tâche, c'est en tout cas la conviction des élus ouest provençaux.

La deuxième de nos hypothèses est que le secteur du spectacle vivant, par la récurrence de sa programmation, par les espaces de visibilité qu'il offre, que ce soit du point de vue des médiations écrites ou des médiations orales (programmes, éditos, discours de présentations de saison etc.), est un haut-lieu de production du symbolique. Nicole Joulia nous a d'ailleurs confirmé l'attention particulière que portent les élus sur le spectacle vivant, du fait de sa capacité à marquer symboliquement le territoire :

²¹⁰ Pour la répartition du budget général d'Ouest Provence en 2003, voir la première partie de ce chapitre.

« [...] Le Président a voulu que tous les équipements... passons surtout sur le spectacle vivant parce que... c'est ça en fait... ici en tout cas mais je crois aussi ailleurs, c'est le spectacle vivant qui est une des vitrines importantes et qui focalise quand même beaucoup le regard des élus. C'est-à-dire qu'à la limite, la médiathèque, les établissements d'enseignement, ils ne s'en occupent pas. Moi, je ne trouve pas assez, ils s'en occupent peu... euh... le musée archéologique, pas du tout euh... donc, ça, c'est vraiment le côté euh... peut-être le plus visible aussi, en termes de programmation qui est très régulière, qui fait l'objet de communication dans la presse et autre et le Président a voulu que tout le monde ait le même statut »

(Entretien n° 10, janvier 2010)

Face à ces hypothèses, nous allons ici tenter de présenter la régie culturelle SCOP en décrivant, précisément, ce dispositif de gestion intercommunale du spectacle vivant et du cinéma. Étant donné les deux secteurs d'activité regroupés au sein de la régie, le spectacle vivant et le cinéma, il nous semble important de préciser que seule la partie du dispositif dédiée au spectacle vivant sera prise en compte ou en tout cas détaillée par notre recherche.

6.3.5. Présentation de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence²¹¹

À l'image de la grande majorité des équipements communautaires recensés par l'étude publiée en 2008 par l'Observatoire des politiques culturelles sur les intercommunalités²¹², *Scènes et Cinés* ne s'incarne pas dans la création d'un nouvel équipement culturel, mais dans le transfert à l'EPCI des activités, des personnels, et des

²¹¹ De manière à alléger le texte, nous utiliserons plusieurs dénominations pour qualifier la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence. Tantôt sera utilisé le nom complet de la régie « la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence », tantôt ce sera l'acronyme « SCOP », ou alors le nom écourté de « *Scènes et Cinés* ».

²¹² Comme le spécifie l'étude, sur les 330 équipements communautaires recensés, plus de 74% sont des transferts d'équipements contre 13% de créations nouvelles. (Négrier, Teillier, Préau, 2008 : 50, 51)

moyens du spectacle vivant et du cinéma, existants sur le territoire. Effectivement, le projet de la régie n'a ni vocation d'augmenter l'offre culturelle déjà importante sur le territoire au regard du nombre d'habitants, et ce malgré l'ouverture du périmètre intercommunal à trois nouvelles communes, ni vocation d'en modifier fondamentalement le contenu artistique. Le but étant plutôt de rééquilibrer l'offre sur un territoire élargi dans une logique d'économie d'échelles, mais aussi d'harmonisation des statuts (SEM, association loi 1901 etc.) et des pratiques (de tarification, de programmation etc.) très diversifiées d'un équipement à l'autre.

La régie se présente ainsi comme un outil de déstructuration de l'existant en vue d'un renouvellement total du secteur du spectacle vivant et du cinéma sur le territoire d'Ouest Provence. Il est donc question de réétudier les modalités mises en œuvre jusqu'alors en matière de gestion des moyens humains et techniques, des infrastructures, de leur gestion financière et administrative, et enfin des outils de contrôle des professionnels par les pouvoirs publics.

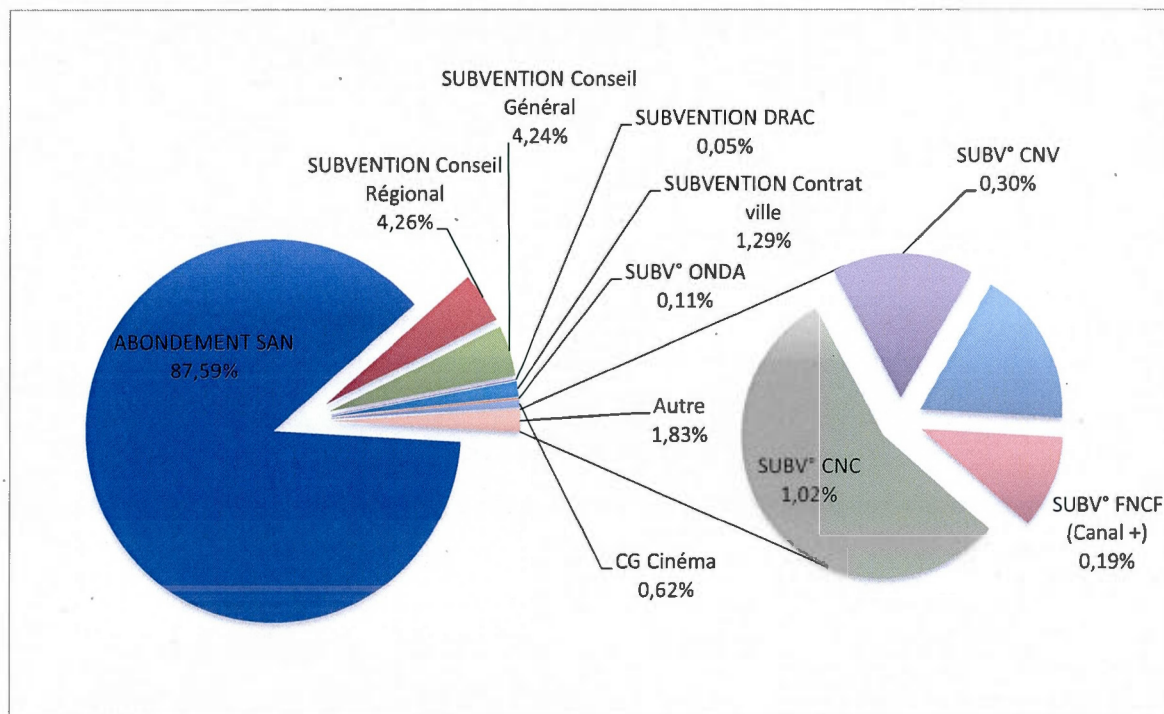
Reprise de la gestion des équipements préexistants sur le territoire intercommunal

La régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence a été officiellement créée le 1^{er} juillet 2005. La première de ses activités consiste en la gestion des équipements culturels dont Ouest Provence est propriétaire. Il s'agit des équipements suivants : Le Théâtre à Fos-sur-Mer (632 places), Le théâtre de L'Olivier à Istres (574 places), le théâtre de La Colonne à Miramas (750 places), L'espace Gérard Philippe (théâtre et cinéma, 213 places) à Port-Saint-Louis du Rhône, L'espace Robert Hossein (théâtre et cinéma, 293 places) à Grans, Le café-musiques L'Usine à Istres (300 places et 1400 places ou 700 places assises), et le cinéma L'Odyssée à Fos-sur-Mer (deux salles), le cinéma Le Coluche à Istres (quatre salles), et le cinéma Le Comoedia (une salle) à Miramas.

Elle a aussi pour missions – telles qu'elles sont formulées dans les statuts de la régie – l'élaboration et la réalisation de la programmation culturelle se déroulant au sein de ces équipements. Elle se doit d'organiser l'accueil des activités culturelles à l'intérieur

de ces équipements, dont les actions pédagogiques en lien avec le spectacle vivant ou le cinéma, d'accueillir des manifestations organisées par des organismes publics ou privés ne portant pas préjudice à l'activité principale exercée au sein des établissements. Elle a en charge la réalisation des activités ayant trait au spectacle vivant ou au cinéma et pouvant se dérouler en tout lieu, de façon autonome, ou en partenariat avec tout organisme public ou privé, et la mise en œuvre de toute activité commerciale connexe ou annexe, favorisant la découverte culturelle et permettant d'optimiser la gestion de l'équipement.

Elle compte une soixantaine de personnes qui travaillent à son service et qui proviennent des différents équipements mais aussi des services administratifs de la place des Carmes, ancien siège de la direction des affaires culturelles du SANOP.



Graphique 3 : Subventions allouées au budget 2009 (recettes) de la régie SCOP.

En 2009, le budget de la régie est de 9 780 000 millions d'euros, fonctionnement et investissement compris. Il représente un peu moins de 50 % du budget culturel total d'Ouest Provence. Le montant du budget de fonctionnement de la régie s'élève à 6 403 386 d'euros. Dans ce budget, ce qu'il faut retenir des dépenses, c'est la part de la masse salariale qui dépasse les 50 %, et la part de l'artistique dédiée au théâtre et aux

musiques actuelles qui est de 30 %. Parmi les recettes, les subventions représentent quasiment 80 % du budget. Les recettes propres liées à la billetterie théâtre et de l'Usine représentent 9 % des recettes totales. Mais le point le plus intéressant de cette partie des recettes, et sur laquelle nous souhaiterions nous arrêter, est la participation d'Ouest Provence (abondement SAN) au financement par rapport aux autres collectivités territoriales et à l'État. Celle-ci s'élève à presque 90 % de l'ensemble des subventions reçues, que ce soit pour le spectacle vivant et le cinéma, comme le montre le graphique.

Cette faible participation de l'État, par l'intermédiaire de la DRAC, s'explique d'une part, par le fait qu'aucun des théâtres de ce territoire n'a le statut scène nationale ou centre dramatique national, et que le conventionnement qui existait avec le théâtre de l'Olivier depuis 2004, le labellisant « scène conventionnée pour la danse et les arts du geste », lui a été retiré avec la création de la régie. Cette répartition des subventions est l'une des principales raisons qui explique la volonté des élus d'avoir un pouvoir de contrôle plus important sur les finances du spectacle vivant.

Structure juridique spécifique : la régie personnalisée

Parmi la diversité des modes de gestion qui s'offrait aux élus pour réaliser ce transfert, ces derniers ont opté pour un outil de type régie personnalisée après avoir hésité avec un EPCC. La décision a été prise d'adopter le statut de la régie personnalisée parce que le projet au départ n'était pas clairement défini. La situation était complexe à saisir pour les futurs partenaires-financeurs (État et collectivités territoriales) du fait de la variété des statuts des équipements culturels, et que pour les décider de l'intérêt de s'engager dans un EPCC, il fallait être en mesure de présenter une ligne directrice claire quant au projet de l'établissement, ce qui était loin d'être le cas d'après les élus. L'abandon de l'idée de faire un EPCC est intervenu parce que les élus ont essuyé le refus de l'État et des collectivités territoriales (conseil régional PACA et conseil général des Bouches du Rhône) de s'engager dans ce type d'établissement sur une durée de trois ans comme l'exige le statut d'EPCC, considérant le territoire comme étant suffisamment riche pour ne pas avoir à dépendre d'eux. C'est ce que nous ont rapporté Mokhtar Bénaouda et Yves Vidal :

« Au début on est partis dans l'idée de faire un EPCC, mais on s'est heurtés à une première difficulté, c'est que l'EPCC nécessite qu'il y ait un tiers conseil général, conseil régional, qui est une collectivité extérieure que l'on fait participer. Et aller voir le conseil régional, et aller voir le conseil général alors que, nous-mêmes, à l'intérieur de nos propres structures on avait 12 mille possibilités et que l'on ne savait pas encore ce qu'on allait faire euh... c'était difficile parce qu'étant donné qu'ils ne sont pas trop enclins à entrer dans ce genre de structure où ils sont tenus dans des programmations de financement à trois ans, ils sont engagés quand même, donc ils ne voulaient pas s'engager si en plus on arrivait avec des structures où on ne savait pas nous-mêmes, on était sûrs d'aller à l'échec. Donc, après moult discussions avec des avocats, des techniciens, et tout ce qu'on veut, on est passé à l'idée de la régie qui était déjà une mise à niveau sur le territoire de l'ensemble de la compétence culturelle des théâtres et des cinémas »

(Entretien n° 7, novembre 2009)

Les régies personnalisées (dotées de la personnalité morale et de l'autonomie financière) constituent des personnalités morales distinctes de leur collectivité territoriale de rattachement, en l'occurrence ici l'EPCI SAN Ouest Provence. Elles permettent ainsi d'individualiser la gestion d'une activité culturelle (Baron, Barbut, 2003 : 69). Par le choix de cette structuration juridique, Ouest Provence peut déléguer la gestion de son service culturel à un établissement public. À vocation intercommunale, cet établissement de service public à caractère industriel et commercial (SPIC) regroupe désormais sous la même *entité décisionnelle* les effectifs de trois théâtres, deux salles de diffusion culturelle de proximité, trois cinémas et une salle de musiques actuelles.

Cette régie intercommunale, créée à l'initiative des élus communautaires d'Ouest Provence, est dotée de la personnalité morale et de l'autonomie financière. Elle est distincte de la Direction des affaires culturelles d'Ouest Provence et par là même du SAN. Le directeur, Mokhtar Benaouda, est l'ordonnateur de la régie. Il a une fonction de recrutement et de licenciement du personnel qui est soumis au droit privé. Par contre, le directeur et l'agent comptable sont assujettis au droit public. Cet établissement est dirigé par un conseil d'administration composé de dix-sept élus communautaires : le Président du SAN Ouest Provence, le 1^{er} vice-président, les vice-présidents du SANOP, et neuf autres délégués communautaires.

Création de la régie, une décision politique visant à rendre lisible le paysage culturel ouest provençal

Dans le récit de création de la régie, les élus ont tous insisté sur le rôle central de Bernard Granié, président d'Ouest Provence, pour imposer cette décision de mettre en commun l'ensemble des services dédiés au spectacle vivant et au cinéma :

« Donc la volonté de... créer la régie, c'est une volonté qui vient du Président d'Ouest Provence qui a dit « bon on va arrêter de proposer chacun quelque chose, mais il faut qu'on arrive à proposer quelque chose en commun, qu'on ait le même langage, dans la mesure où il y a des associations avec des présidents avec des conseils d'administrations etc. »

(Entretien n° 8, novembre 2009)

« La loi exige que l'on offre sur le territoire, des mêmes services aux mêmes prix. Ça, c'est la loi de base puisque la compétence est intercommunale donc tout le territoire, tous les gens du territoire, les cent mille personnes du territoire, devaient avoir, où qu'ils soient, les mêmes propositions et les mêmes possibilités d'avoir accès à la culture et c'est vrai pour tout le reste mais en particulier là. Donc, on s'est retrouvés confrontés avec le théâtre de l'Olivier où il y avait une association, cult... le théâtre de Miramas où il y avait une régie plus ou moins communale, plus ou moins intercommunale et les théâtres de Fos où c'était aussi je crois une association qui gérait ça. Donc, on a essayé au départ... quand je suis rentré là, le Président Granié m'a demandé de... de remettre un peu de l'ordre dans tout ça et de se recibler un peu avec ce que nous demandaient les services de La Préfecture »

(Entretien n° 7, novembre 2009)

Au vu des propos des élus, il n'y a donc aucun doute quant à la nature politique de ce choix de créer la régie. Le problème soulevé par ces derniers lors des entretiens, et qui vient justifier en grande partie leur choix de créer un établissement unique et unitaire, est double : il concerne la diversité des cadres juridiques de gestion des services culturels et

l'entrelacement de ses sources de financement²¹³. En effet, avant la création de la régie personnalisée *Scènes et Cinés*, les mondes du spectacle vivant et du cinéma sur Ouest Provence étaient organisés selon plusieurs régimes juridiques : l'association loi 1901, la régie directe et la société mixte d'économie. Cette hétérogénéité a entraîné, de fait, des régimes de traitement des salariés, mais aussi des tarifs différenciés sur le territoire, ce qui n'est pas en accord avec les principes du développement d'une compétence communautaire.

Avec la création de la régie, le processus à l'œuvre a entraîné la reprise des personnels de l'ensemble des équipements concernés, et par là même la dissolution des structures préexistantes. Les structures concernées par cette opération sont les associations ACTO pour le théâtre de l'Olivier, l'association du centre culturel de Fos pour Le Théâtre et enfin Istres Art Culture pour l'Usine et la régie directe de Miramas pour le théâtre de La Colonne. Il résulte de ce transfert d'activités une mise en réseau de l'ensemble des équipements du spectacle vivant qui se matérialise par la mise en œuvre d'outils communs comme un programme, un abonnement, une billetterie et un site internet estampillés sous le même nom et logo de « *Scènes et Cinés* Ouest Provence ».

Avec le projet de la régie, c'est l'absence d'un instrument juridique de gestion unifié et spécifique au secteur culturel, permettant la coopération entre les différentes collectivités territoriales et l'État, qui est posée. Face à cette mosaïque juridique, la création de la régie s'annonce comme un dispositif d'homogénéisation de la gestion des finances culturelles à l'échelle intercommunale. Précisément, ce sont les contrats et les conventions qui accompagnent l'attribution de subventions ou la mise à disposition des personnels ou des locaux qui posent problème, et qui rendent complexes et opaques les relations entre les associations et le SAN.

C'est pourquoi, le Président et les élus communautaires ont défini une orientation politique qui va vers un contrôle budgétaire plus serré des finances publiques,

²¹³ Le rapport Lecat qui date de février 1999 et dont la mission est de penser la rénovation des instruments juridiques des services publics culturels locaux souligne l'hétérogénéité du paysage culturel comme étant un problème général dans la gestion locale du secteur de la culture.

matérialisée par la création de *Scènes et Cinés*. Cet argument en faveur de la régie est une première réponse d'Ouest Provence aux remarques formulées dans la lettre d'observations de la Chambre régionale des comptes²¹⁴ quant à la régularité du système mis en place par le SAN pour ce qui concerne la répartition des subventions culturelles :

« Les subventions versées dans le cadre de cette compétence [culture] déléguée au SAN bénéficient pour l'essentiel à des associations qui, outre ces soutiens financiers directs, sont chargées par le SAN de gérer pour le compte de la collectivité un équipement public de spectacle.

En application des conventions prévoyant ces mises à disposition, les associations se voient donc confier la gestion de l'équipement et en particulier la perception des recettes que génère son exploitation. Cette solution n'offre pas une sécurité juridique satisfaisante. En effet, soit ces associations sont des démembrements de la collectivité propriétaire, soit ces associations sont des personnes morales réellement indépendantes auxquelles le SAN confie la gestion d'un service public. Dans le premier cas, le système présente un risque en termes de gestion de fait. Dans le second une mise en concurrence des candidats à la gestion de l'équipement est nécessaire, en application, soit des dispositions du code des marchés publics, soit de la loi Sapin sur la dévolution des services publics »

(Chambre régionale des comptes, 2000 : 49-50).

D'un point de vue juridique, le problème se pose dans la relation qui peut exister entre un EPCI et une association. Ce mode de gestion majoritaire dans le secteur du spectacle vivant présente une contradiction de nature entre son statut de droit privé et la mission de service public dont elle se trouve investie à la demande de l'État et des collectivités. C'est l'un des points soulevé par le Rapport Lecat qui porte sur la rénovation des instruments juridiques des services publics culturels locaux (Chiffert, Lecat, Reliquet, 1999 : 36-37). Cette situation produit comme effet de rendre

²¹⁴ Rapport d'observations définitives relative à la gestion du Syndicat d'agglomération nouvelles « Ville nouvelle de Fos », exercices 1993-1998, Chambre régionale des comptes de Provence-Alpes-Côte d'Azur, p.49-50

difficilement lisible la vocation associative de même que la légitimité des associations à poursuivre des missions de service public.

En plus de vouloir rendre plus transparent le système de gestion des finances culturelles, la création de la régie est aussi un moyen pour les élus de faire des économies d'échelle grâce au principe de la mutualisation dans un contexte de crise des finances publiques. Mais, face à cette volonté de réduire certains coûts – en particulier de fonctionnement – ou en tout cas de ne pas les augmenter en passant de trois à six communes, il nous a été précisé dans les entretiens que toute économie réalisée serait réinjectée dans le budget artistique :

« [...] effectivement pouvoir avoir un travail euh... le travail que faisait globalement chaque structure mais à sa petite échelle d'avoir ce travail sur le plan intercommunal, de générer quelques économies d'échelle aussi parce que l'on est dans une situation budgétaire qui est toujours difficile, les économies ne sont jamais négatives avec... comme point de départ, toute économie réalisée était réinjectée dans l'artistique. Ce n'était pas une économie pour une économie, ce qui est quand même un point intéressant. Il fallait réduire le budget mais optimiser l'utilisation des budgets »

(Entretien n° 8, novembre 2009)

Nous venons de voir que la question juridique est étroitement liée à la question de la gestion financière et que ces deux raisons participent, en grande partie, à expliquer la création de la régie. Nous évoquerons à présent à travers la description du principe des directions artistiques de la régie culturelle les changements importants qu'est venue apporter la régie en matière de programmation, de relation entre professionnels et élus sur ce territoire.

6.3.6. Régie *Scènes et Cinés* comme miroir des relations complexes entre élus et professionnels de la culture

La mise en œuvre de ce dispositif culturel qu'est la régie SCOP ne s'est pas faite sans difficulté. Que ce soit à travers les entretiens ou les observations faites sur le

terrain²¹⁵, nous avons très vite ressenti et perçu les tensions encore présentes – bien qu’atténuées avec le temps – entre les différents acteurs concernés par le projet de la régie :

« Oui, ça a été dur, s’il n’y avait pas eu les élus, ça ne serait jamais arrivé ça. S’il n’y avait pas eu de volonté politique, ça ne serait jamais arrivé. La Régie, c’est une volonté politique. À la base, tous ceux qui faisaient de l’animation culturelle étaient contre au départ. Depuis, ils sont devenus pour et ils ne veulent plus que ça parte hein... mais au départ, ils étaient contre, au départ, c’est les élus qui ont forcé. Quand je dis les élus, pas tous les élus, certains élus dont le Président et moi, qui ont forcé pour que ça se fasse ! Mais on avait une opposition massive, c’est notre pré carré, qu’est-ce que vous voulez faire là, donnez-nous des sous et il n’y a rien à voir »

(Entretien n° 7, novembre 2009).

La première source de tension réside dans la modalité même de conception et de réalisation du projet de la régie. Émanant de la volonté du Président de l’intercommunalité, Bernard Granié, et des différents élus communautaires composant la commission culture, ce projet politique s’est imposé sans concertation avec les professionnels de la culture des équipements transférés à l’échelon intercommunal. De plus, ce fort intérêt manifesté par les élus communautaires de participer plus directement à la gestion des équipements a été vécu comme une forme d’intrusion dans les fonctions même des directeurs qui, avant la création de la régie, avaient la charge de la gestion artistique, mais aussi administrative des théâtres. Avec la régie, les professionnels ont vu leur autonomie diminuée de même que leurs fonctions, qui ne s’exercent plus au sein des équipements, mais à l’échelle du territoire. Cette réception difficile du projet de la régie nous est résumée par Jean Hetsch :

²¹⁵ Nous avons rencontré des enquêtés qui ne souhaitaient pas être enregistrés et qui s’exprimaient en généralisant au maximum leurs propos. Par observation nous pensons par exemple à une présentation de saison qui a été le lieu d’expression de ces tensions sur scène, mais aussi en coulisses.

« Cette volonté, faut la redonner à Bernard Granié avec tout ce que ça a pu faire grincer comme dents au départ et comme craintes des professionnels de dire « ça y est, c'est des élus qui vont faire la programmation et qui vont chercher dans leur... [rires] dans leur programme télé ou leur... », parce que c'était un peu leur crainte qu'il y ait *Mon cul sur la commode* en permanence quoi... enfin... pour faire très simple... Et en fait, d'une manière progressive, la régie se met en place, les abonnements communs, le site internet, la programmation qui a été effectivement présentée aux élus parce qu'à un moment ou à un autre, il est peut-être important que les élus sachent ce qu'il va y avoir dans le lieu dont ils ont la gestion et savoir ce qu'il... ce qui est... comment l'argent qui est mis à disposition est utilisé sans qu'il y ait eu, je veux dire... que ce soit au niveau du conseil d'administration de la régie ou de la commission culture dire : "non, lui, j'en veux pas, je veux un tel à la place de lui et je veux...". Pas du tout, il n'y a jamais eu... les élus ne se sont jamais immiscés dans la... dans la programmation. Bien évidemment, on fait remonter des sentiments, des remarques qu'on peut avoir sur... "euh ben tiens, pourquoi est-ce qu'on ne peut pas avoir de spectacles la journée et de truc un peu... des classiques", c'est notre travail d'élus de faire remonter ce type d'infos, c'est le travail des techniciens et des programmeurs d'essayer de... en fonction des budgets et des disponibilités de... de palier à ça, mais il n'y a pas de séance de contrôle de la programmation en disant "lui non, lui oui, et ça et pourquoi pas ça..." pas du tout. Ces craintes étant levées, la régie s'est mise en place et à commencer à fonctionner euh... chaque année... j'allais dire, chaque saison, il y a une nouvelle amélioration qui se met en place pour arriver à ce qu'il y ait un travail intelligent et commun. Pareil pour les associations, et là on est dans la commission culture, qui progressivement a balayé les actions de chaque association et de ce qui était fait avec les subventions pour pouvoir se recentrer sur tout ce qui avait une possibilité de rayonnement intercommunal »

(Entretien n° 8, novembre 2009).

Principe des directions artistiques

Comme en témoigne cet extrait, *Scènes et Cinés* n'est pas qu'une simple histoire de financements et de statut juridique. Ce dispositif est aussi le lieu de l'élaboration de la programmation artistique et culturelle de toute une saison spectacle vivant pour un territoire de près de cent mille habitants. Cette question de la programmation sous-entend la présence de professionnels dont le métier est de faire le choix des spectacles en lien

avec les structures d'accueil et les publics. Pour assurer cette tâche, la régie culturelle s'est dotée de directions artistiques composées sur le mode des genres artistiques (danse, cirque, théâtre, musique) et de la nature des actions (jeune public, action culturelle). Ces directions sont au nombre de cinq : il y a la direction « danse, cirque et art du geste », « musiques actuelles », « théâtre »²¹⁶, « jeune public » et « action culturelle ».

Hormis la direction « théâtre » qui est collégiale, chacune de ces directions est portée par un homme ou une femme qui n'est pas sans lien avec la politique culturelle ouest provençale. Effectivement, ces directions n'ont pas été créées *ex nihilo* en faisant intervenir des professionnels venant de l'extérieur du territoire et n'ayant tissé aucun lien avec la sphère locale ouest provençale. Au contraire, le choix a été fait de conserver les compétences déjà existantes sur le territoire en faisant appel aux anciens directeurs des théâtres et scènes²¹⁷ du territoire pour occuper les fonctions des directions artistiques. La direction « danse, cirque et arts du geste » est assurée par Anne Renault, ancienne directrice du théâtre de l'Olivier, la direction « musiques actuelles » est assurée par Jean-Marc Pailhole, ancien directeur de l'Usine, la direction « jeune public » est occupée par Françoise Marion, ancienne directrice du théâtre de Fos, et la direction « action culturelle » est endossée par Catherine Bonafé, qui est aujourd'hui directrice du théâtre de La Colonne²¹⁸ et qui était la chargée de mission culture pour la ville de Fos avant la création de la régie.

La forme de ces directions – autant du point de vue des personnes choisies que de la dénomination proprement dite – est inspirée de l'identité de chacun des théâtres désormais intégrés à la régie. À titre d'exemple, Le Théâtre de Fos-sur Mer se caractérise des autres théâtres d'Ouest Provence par sa programmation fortement marquée par les spectacles « jeune public », ce qui explique que l'on ait attribué à l'ancienne directrice de ce théâtre la direction « jeune public » de la régie culturelle. Lors de notre entretien,

²¹⁶ La direction théâtre fonctionne sur le mode de la collégialité entre les différentes directions

²¹⁷ C'est le cas de toutes les directions sauf pour celle de l'action culturelle car Catherine Bonafé n'était pas directrice du théâtre de La Colonne avant la création de la régie SCOP mais chargée de mission culture à la ville de Fos-sur-Mer. Cette directrice artistique présente une autre spécificité, celle d'être aussi directrice du théâtre de La Colonne ce qui n'est pas le cas des autres directeurs artistiques.

²¹⁸ Elle est depuis juillet 2011 à la retraite. Cette direction est restée vacante pour le moment..

Françoise Marion a tenu à souligner le fort ancrage historique de théâtre dans ce type de programmation :

« Je veux dire, s'il y a une constance dans le théâtre de Fos, si on peut parler de constance... une constante en tout cas, c'est le jeune public parce qu'on a été un des lieux précurseurs ici, jeune public, les programmations jeune public, c'est assez récent, et le théâtre de Fos a toujours programmé du théâtre jeune public, le festival de marionnettes créé un événement autour de la marionnette, pour les enfants mais aussi pour les adultes, ce qui était très révolutionnaire à l'époque aussi, maintenant, à Malakoff, tout le monde le fait, mais à l'époque, personne ne le faisait pratiquement sauf, Charleville-Mézières, est-ce qu'il était créé déjà ?...oui... voilà, donc, il y avait quelques lieux emblématiques, Massalia, commençait à peine, je sais même pas s'il commençait, c'était un petit peu plus tard hein, donc ça, c'est 83, 84, 85 me semble-t-il... »

(Entretien n° 9, janvier 2010).

Les directions artistiques se rencontrent régulièrement pour élaborer la programmation qui doit être validée, dans un deuxième temps, par les élus en conseil d'administration. Sans dire que la tâche est aisée, les directions artistiques semblent quand même être d'accord pour dire qu'entre professionnels le travail s'organise sans trop de difficultés, malgré les négociations permanentes qu'impose ce nouveau système de fonctionnement :

« Alors moi je dis qu'on arrive encore à travailler en bonne intelligence c'est-à-dire que les personnes qui sont dans les genres là, sont dans des lieux qu'elles ont bien connus, mais ça peut évoluer ça. C'est pour ça que je dis qu'il y a des personnes qui sont par genre, en dehors de moi, y a des moments où ils se sentent flotter, ils le disent, c'est leurs mots, ou alors, c'est de dire, musiques actuelles, 98 % des musiques actuelles se font à L'Usine, donc, mais après il y a... on nous a demandés aussi que les musiques actuelles aillent dans les lieux et c'est intéressant parce qu'il y a des choses, y a des concerts debout à L'Usine, du coup, on peut faire autre chose en musiques actuelles dans des salles assises, et donc un autre type de public, de soirées, mais qui ne se font pas à L'Usine. Mais au bout d'un moment, le responsable des musiques actuelles, il faisait des propositions mais moi, à La Colonne, moi je disais au niveau de la médiation culturelle et tout ça, moi j'ai déjà beaucoup de danse, attends, quelle date déjà, quel budget ? Et puis bon... et lui, il ne peut

pas... alors, sa position c'est de dire "je vais pas imposer", vous me demandez, je trouve que c'est fort sympathique, je trouve que c'est ça travailler en bonne intelligence, même la personne en danse, on essaie de travailler ensemble, on ne s'impose pas mutuellement des choses, en tout cas on essaie de travailler. Donc je trouve que là, on fait preuve... d'ailleurs c'était dans des trucs de l'Observatoire des Politiques culturelles de Grenoble, que dans le début des analyses sur l'intercommunalité, ils disaient souvent, si on arrive à travailler comme ça, on est à un haut degré de capacité à travailler en intercommunalité. Mais ça, je pense que les élus ne le voient pas... [rires]...mais c'est vrai que c'est pas évident du tout. C'est complexe à gérer, parce que là il y a les élus, c'est pas forcément des gens [les directeurs artistiques] qui ne veulent pas changer parce qu'avant ils étaient directeurs à l'Olivier ou... c'est pas forcément des gens qui refusent le changement, c'est parce qu'aussi, il y a des discours complexes de la part des élus. Mais je pense qu'on peut trouver des équilibres qui amènent à ce que chacun puisse y trouver son compte, mais c'est extrêmement délicat. Mais en tout cas c'est pas par imposition qu'on le fera »

(Entretien n° 3, avril 2008).

Ce système des directions artistiques est un changement assez radical pour des professionnels de la culture qui n'ont pas toujours bien vécu cette opération de restructuration des mondes du spectacle vivant. D'autant que la régie, telle qu'elle a construit le système des directions artistiques, s'appuie sur les identités des lieux pour valoriser l'identité collective ouest provençale. Effectivement, le projet de la régie consiste en la production d'une identité unifiée de territoire et non plus individualisée par l'action autonome de chaque lieu. La volonté de bousculer l'échelle de référence de l'activité du spectacle vivant, la faisant passer du lieu de représentation au territoire intercommunal – matérialisée par la délocalisation des directeurs des lieux de représentation à une direction artistique globalisée à l'échelle du territoire –, a parfois été vécue par les professionnels comme une négation de leur travail, entrepris depuis plusieurs années dans les institutions pour en faire des lieux singuliers et repérés dans l'espace de la ville et du territoire intercommunal, voire au-delà.

Délocalisation des professionnels de leurs théâtres pour une action de programmation territoriale

Ce choix de reprendre les mêmes personnes pour renouveler la structure des mondes du spectacle vivant est une opération qui témoigne de la volonté de continuité, mais dans une logique de restructuration d'un système en cours. Pourtant, le message envoyé par les élus aux professionnels est malgré tout ambigu, car, d'un côté, le choix a été fait de conserver les compétences des professionnels actifs sur le territoire, et, de l'autre, à aucun moment ces mêmes professionnels n'ont été consultés au sujet du projet de la régie. C'est ce que nous a confié le directeur de la régie, Mokhtar Benaouda, qui a néanmoins nuancé l'absence de concertation avec les professionnels en précisant qu'il y avait eu discussion avec les présidents des associations et le maire de Miramas :

« Il faut que ce soit très clair, dès le départ il n'y a pas eu de concertation, y a pas photo, le principe c'est que ça leur a été imposé. Ils n'ont pas été associés, on ne les a pas concertés pour mettre en place l'établissement public. Les directeurs de structures, on va les appeler comme ça, pensant que dans un contexte politique comme celui-là, ça avait peu de chance de se mettre en place, de perdurer, qu'on attendait le moment où avec les élections... mais je pense... il n'y a pas eu concertation effectivement, bon je n'étais pas là à ce moment-là, mais d'après les informations que j'ai concernant les directeurs de structures. Mais, il y a eu concertation avec les présidents de structures associatives, il y a eu concertation avec le maire de Miramas, si on peut appeler cela concertation, « c'est plus possible de continuer comme ça », à Miramas, il y eu des choses où c'était limite limite... quoi... et, donc, d'un point de vue symbolique, le politique doit s'adresser aux instances des structures, avant de parler au personnel et éventuellement après il appartient aux instances d'en parler à leur personnel et décider de les associer ou pas »

(Entretien n° 1, mars 2007).

Ce système des directions artistiques n'est pas sans susciter de craintes, car il positionne les directeurs artistiques dans un entre-deux où on leur assigne une fonction de programmation dans les différentes institutions théâtrales intercommunales, tout en leur demandant de faire abstraction de leurs anciennes fonctions et pratiques. En d'autres termes, on leur demande de dissocier la dimension artistique, de la dimension technique,

et administrative du métier alors que, pendant des années, leur fonction de directeur d'établissement exigeait de penser, à l'opposé, en articulant ensemble ces différentes dimensions. Le fonctionnement de ces directions est fondé sur l'idée que les anciens directeurs vont être déchargés de toutes les tâches administratives dont ils avaient la responsabilité avant la régie, afin qu'ils puissent se concentrer de manière exclusive à la programmation. Il est donc demandé à ces directions de travailler les unes avec les autres pour constituer un programme respectant les cadres de la politique culturelle intercommunale.

La tâche s'avère alors très complexe pour ces directeurs artistiques, puisque ces derniers ont pour mission de faire des choix de programmation dans les différents équipements de la régie culturelle, dont ils n'ont pas ou plus la responsabilité administrative. Avec le mode de structuration des activités de la régie, ces directions artistiques sont beaucoup moins en contact avec les équipes administratives et techniques, de même qu'avec les publics. Ils ont donc vécu ce changement comme une perte d'un statut plus valorisant que celui auquel ils ont accès aujourd'hui. Le principal effet de cette réorganisation des rôles et des pratiques de chacun des anciens directeurs des théâtres de l'intercommunalité est que leur identification par le lieu s'en trouve amoindrie. Cette situation n'est pas sans créer de tensions au sein de la régie SCOP par rapport à un statut de direction d'équipement qui leur assurait une certaine notoriété et visibilité individuelle. Le directeur de la régie nous a décrit le difficile fonctionnement de la régie au départ :

« [...] à ce moment-là, on pourrait dire en ce qui nous concerne qu'il y a quelque chose qui s'est mis en place, qui s'est structuré, non sans difficultés, ça n'a pas été facile parce qu'il a fallu bousculer un certain nombre de pratiques, etc., qui existaient jusqu'alors, et qui étaient devenues des pratiques institutionnalisées à l'intérieur des différents établissements, qu'il a fallu convaincre et que ça fonctionne, ça fonctionne malgré tout »

(Entretien n° 7, septembre 2009).

Pour les anciens directeurs des théâtres, le système de la régie leur apparaît comme d'autant plus fragilisant pour leur statut et leur légitimité au sein des mondes de l'art, étant donné sa capacité à réduire les stratégies de singularité et la recherche de

notoriété (Saez, 1999 : 203). Les directions artistiques des théâtres sont habituellement fondées sur la revendication d'une auctorialité dans la réalisation de la programmation artistique, et avec la régie, l'action de programmation devient collective et plus du tout associée à un nom de directeur d'établissement :

« Les artistes et administrateurs des institutions culturelles locales ont des intérêts communs à protéger. Ils sont responsables de la production et de la programmation des œuvres au travers desquelles ils affirment une stratégie de singularité et une recherche de notoriété. Leur place dans le système culturel local dépend de leur réussite sur les deux plans : plus elle est grande, moins les « contraintes » du local sont fortes » (Saez, 1999 : 203).

Avec la régie, les directeurs ont eu cette crainte de perdre les avantages de leur ancienne fonction de direction d'équipement culturel, car ils ne peuvent plus être identifiés à un lieu et à une programmation précise.

Directions artistiques synonymes de perte d'autonomie des professionnels

Le sentiment partagé par les professionnels est d'avoir été mis à l'écart d'un travail de reconfiguration de la politique culturelle locale à laquelle ils auraient souhaité être associés, justement du fait de leurs compétences et de leurs connaissances des enjeux culturels et sociaux de chacun des établissements qu'ils ont dirigés :

« Donc je veux dire, le jour où on nous a dit... où les élus nous ont dit "ce serait quand même bien que vous fassiez ça", ça n'a peut-être pas été vécu aussi sereinement que si ça avait été un projet apporté et mûri par les associations avant, avec toutes les difficultés que ça peut impliquer en termes d'harmonisation des tarifs etc. »

(Entretien n° 9, novembre 2009)

Ce projet imposé par les élus communautaires a été plus ou moins bien vécu par les professionnels, car l'objectif assumé des acteurs politiques est de s'impliquer plus fortement dans le processus de gestion de la politique culturelle ouest provençale, ce qui

est synonyme pour les professionnels d'une perte d'autonomie. L'absence de concertation, cumulée à la perte d'autonomie, elle-même accentuée par le statut de la régie dont le conseil d'administration est composé exclusivement des élus communautaires, a suscité une tension entraînant un sentiment de défiance chez les professionnels vis-à-vis des élus. C'est que nous a rapporté Michel Lévy :

« [...] le fait de faire une régie... ça a été pris beaucoup par les professionnels comme étant "on veut nous mettre la main dessus, on ne pourra plus faire ce que l'on veut !", mais le fond des choses c'est pas ça... bon on a choisi une régie plutôt que de faire une association énorme, mais le fond c'est d'abattre les cloisons, de faire travailler les gens ensemble euh... et de permettre ainsi d'aller vers ce sentiment d'appartenance intercommunale. Que ce soit au niveau des gens qui travaillent sur le terrain, ou que ce soit au niveau du public, alors c'est pas facile de faire comprendre à un directeur de théâtre qu'il ne fait plus la programmation de son lieu, parce que c'est sécurisant, on a ses murs, ses frontières, ses publics, qui est lié à un lieu... et d'un seul coup, c'est un public plus large qui est lié à différents lieux et on demande à la personne de faire une programmation sur le jeune public ou sur la danse sur x lieux possibles, c'est très déstabilisant sur le fond et en plus ça... désécurise... ça signifie une instabilité par rapport à ce qu'on connaît, par rapport à... donc il faut que progressivement aussi les professionnels dépassent la culture du lieu pour avoir l'appréhension de l'ensemble du territoire intercommunal : "Y a tel spectacle qui est chouette, tiens sur ce lieu-là il serait pas mal pour tel ou tel motif". À partir du moment où l'on aura passé ce pas, je crois que ça se démultipliera auprès des publics de la même façon » .

(Entretien n° 2, avril 2007)

Malgré la part majoritaire des collectivités locales, et en particulier des communes, et des EPCI dans le financement de la culture, les professionnels, adoptent une posture qui consiste à ne pas considérer l'intervention des élus locaux comme légitime en matière culturelle. En creux, il y a l'idée que l'État est toujours le « gardien des libertés du monde de l'art » (Poirrier, 2009 : 110) et que le local est synonyme de clientélisme. Pour le dire autrement, les professionnels voudraient conserver leur autonomie vis-à-vis du local pour ne pas à en subir les pressions et les revirements. Mais cette situation n'a de sens que dans un contexte où l'État est un partenaire qui pèse dans la balance budgétaire, ce qui n'est pas du tout le cas pour Ouest Provence. Car, lorsque

les élus locaux deviennent des acteurs financiers majoritaires, il est courant – nombreux sont les travaux qui rendent compte de ce phénomène²¹⁹ – de voir se formuler une demande de participation directe à l'élaboration de la politique culturelle et la mise en œuvre d'outils de contrôle propres aux objectifs définis par ces derniers.

Régie Scènes et Cinés, un objet culturel non identifié par la profession ?

La difficulté qui nous a été rapportée par les professionnels ouest provençaux qui appartiennent à différents réseaux spectacle vivant réside dans l'affichage de l'entité « Scènes et Cinés » qui n'a pas de statut connu ou reconnu d'un point de vue artistique et donc de légitimité dans leur milieu professionnel. En effet, la régie n'est ni une scène nationale ni un centre dramatique national, qui sont parmi les formes institutionnelles les plus légitimes dans le monde du spectacle vivant. C'est une vraie question que celle de l'affichage de l'identité institutionnelle dans les différents réseaux professionnels pratiqués, en particulier, lorsqu'est mise en place une forme d'établissement qui n'est pas facilement identifiable parce que peu répandue.

Pour étayer l'argument de la faible légitimité de la régie dans les mondes de l'art, on citera le fait que, depuis la création de la régie, le théâtre de l'Olivier a perdu ses deux labels obtenus respectivement en 2003 et en 2004 : le « pôle régional de développement culturel » et celui de « scène conventionnée pour la danse et les arts du geste ». Les différents acteurs rencontrés justifient ce retrait des partenaires – la région PACA et la DRAC – en invoquant le manque de lisibilité du projet artistique de la régie SCOP :

« il y a toujours des difficultés avec le Conseil général et le Conseil régional et l'État pour se faire reconnaître. Alors qu'on nous incite à nous regrouper et à travailler en transversalité et en même temps on a des difficultés à se faire reconnaître ».

²¹⁹ Voir l'article d'Alice Blondel « La définition de la politique des scènes nationales et des CDN » (Blondel, 2002).

(Entretien n° 8, novembre 2009)

Par effet boule de neige, le désengagement de ces deux partenaires institutionnels renforce un peu plus encore l'investissement de l'EPCI et de ses élus dans le dispositif de financement, ce qui n'est pas sans inquiéter les professionnels.

Cette analyse du projet de la régie est difficilement contestable en ce sens qu'elle est révélatrice d'une volonté des élus qui est moins soucieuse de la dimension artistique et culturelle que de la dimension juridique, gestionnaire et politique de l'opération. À la question du bilan de la régie, parmi tous les acteurs rencontrés, il y a consensus sur la réussite du projet d'un point de vue de la professionnalisation des équipes sur l'ensemble du territoire, et du point de vue du service rendu aux publics, du fait de la mise en commun de la programmation, de la billetterie et du site internet. À l'opposé, les deux points soulevés comme constituant une faiblesse de la régie sont justement le projet artistique qui ne serait pas assez clairement défini et le caractère rigide du mode de gestion en régie personnalisée par rapport au mode associatif. Si l'on en croit ces remarques, ne pourrait-on pas émettre l'hypothèse que la faiblesse du projet artistique de la régie serait en partie liée à l'absence de concertation des élus avec les professionnels dont c'est justement le métier de proposer des projets artistiques ?

Plusieurs hypothèses permettent de comprendre la non-légitimité du statut de la régie dans le monde du spectacle vivant : la régie a été mise en œuvre sans concertation avec les professionnels et sur décision des élus locaux qui sont majoritaires à siéger au sein du conseil d'administration. De plus, elle ne constitue pas une référence pour les mondes de l'art étant donné son absence de labellisation par le ministère de la Culture. Elle n'a pas non plus à sa tête un directeur qui est un « grand nom » du spectacle vivant – c'est une pratique répandue que de choisir à la tête d'une institution une personnalité à forte notoriété – et dont la trajectoire se serait construite par la direction de plusieurs grands équipements nationaux ou festivals de renom. En effet, le directeur actuel de la régie a un parcours assez éloigné de celui que nous venons de décrire puisqu'il s'est construit par une pratique des milieux de l'action culturelle et des cultures urbaines, c'est-à-dire par une pratique des formes artistiques ne figurant pas parmi les plus légitimes du champ du spectacle vivant. Le directeur de la régie nous a confié que c'est grâce à ce

profil qui s'inscrit hors des sentiers traditionnels et institutionnels du spectacle vivant qu'il a été choisi par le cabinet de recrutement privé, parmi d'autres candidats, dont la notoriété était plus importante que la sienne dans les mondes de l'art :

« si j'ai été sélectionné c'est je pense par rapport à la demande du politique qui était celui de... quelqu'un qui a à voir avec le champ culturel et artistique mais qui n'est pas complètement façonné par ce milieu-là d'accord, ce qui est effectivement mon cas, j'ai été comédien pendant plusieurs années, tout en menant mes activités de développement culturel sur des territoires urbains très très fragilisés, avec des populations très très fragilisées aussi, que j'ai fait des quantités de projets dans ce domaine, j'ai beaucoup travaillé autour des friches, la Friche à Vitry, à Strasbourg, j'ai développé tout un tas de projets autour des cultures urbaines et avec bien entendu une attention particulière quant à l'action culturelle et tout ce qu'elle entend ».

(Entretien n° 6, septembre 2009)

Malgré les fortes tensions du départ, ce professionnel nous a par ailleurs confié que son envie de continuer l'aventure a été suscitée par l'intérêt que représente cette expérience de la régie en tant qu'elle interroge le rapport dialectique entre les acteurs culturels et les élus locaux.

Du côté des élus, il existe aussi une défiance vis-à-vis des professionnels de la culture. On a perçu, plus ou moins fortement dans les entretiens, le sentiment des élus selon lequel les professionnels leur déniaient toute forme de légitimité à opérer sur les questions artistiques et culturelles :

« C'est dur... les fonctionnaires, les cultureux pour être péjoratifs, voient d'un très mauvais œil les politiques qui viennent s'en mêler en disant, "ils n'y comprennent rien, par principe ils n'y comprennent rien", "qu'est-ce qu'ils viennent dire ? Ils viennent politiser la culture ? etc.". Je sais pas moi, quand on fait du social, une politique du social, quand on fait du sport, on politise du sport... moi ça fait partie d'un programme intercommunal et communal de développer la culture, que j'intègre dans une vision globale au niveau des âges, et je trouve normal que ce soit celui ou ceux qui ont été élus pour mener cette politique et qui sont les élus qui financent, qui font les choix politiques de mettre de l'argent ou de ne pas mettre de l'argent. Parce que les cultureux, si on ne leur vote pas de crédits, et qu'ils ne sont pas aussi contrôlés

parce que moi, mes services techniques, quand ils achètent des camions, des trucs, des machins, ils me disent, « il vaut mieux tel camion pour travailler plutôt que tel autre », donc j'achète plutôt le camion qu'ils me recommandent, c'est quand même moi qui fais le chèque, qui fait le contrat, je ne sais pas pourquoi, au niveau des cultureux, ils commanderaient n'importe quel spectacle comme ils ont envie et qu'il n'y a pas de contrôle de savoir si le théâtre il est... rempli ou pas rempli, parce qu'on peut se faire plaisir et prendre un spectacle et il y a personne dedans, on s'est fait plaisir, on a pris une troupe qu'on voulait. C'est de l'argent public, on se doit aussi, alors... en politique culturelle effectivement, il y a des efforts à faire, il faut un peu forcer des portes sur certains spectacles un peu plus durs que d'autres pour inciter les gens à venir etc. ».

(Entretien n° 7, novembre 2009)

Donc, au terme de cette description, nous considérons la régie comme un dispositif très intéressant à analyser en ce qu'il interroge les liens entre les différents acteurs et leurs manières de faire en termes de politiques culturelles à l'échelle d'un territoire intercommunal. Autrement dit, le travail descriptif du dispositif de la régie culturelle SCOP nous a permis la mise au jour du caractère polyphonique des discours qui s'y inscrivent et de l'enjeu symbolique et de pouvoir que représente le secteur du spectacle vivant sur le territoire d'Ouest Provence.

6.4. Logos de la régie : vouloir se représenter, vouloir se faire un nom

Voie d'accès privilégiée à l'identité d'une marque, l'objet logo présente l'avantage d'arriver à condenser par métonymie les quelques éléments fondamentaux des valeurs de l'institution ou de l'entreprise qu'il représente, et à les reproduire de manière systématique avec une économie de sens remarquable (Semprini, 1996 ; 1995 : 74). Par ce principe de la condensation, c'est par le logo que la marque va tenter de restituer la globalité de son discours. C'est pourquoi, alors que nous travaillons sur les discours des entrepreneurs identitaires qui s'inscrivent dans le dispositif socio-symbolique de la régie, nous avons souhaité regarder d'un peu plus près le logo de *Scènes et Cinés* en nous interrogeant sur le sens, les valeurs et les normes diffusées par cet objet. Notre ambition est de décrire et d'analyser, d'un point de vue socio-sémiotique, les caractéristiques des différents logos de la régie, afin de comprendre son rôle dans la stratégie discursive plus globale d'Ouest Provence.

L'objet logo, qui peut figurer sous la forme d'initiales, de mot(s), d'une phrase ou d'une icône, est donc l'incarnation visuelle d'une entité (une marque commerciale, une ville, un média etc.) dont l'ensemble des éléments le constituant est source de sens. Dans un article intitulé « Les logotypes des IUT de France : représentations d'une institution », Philippe Quinton propose une définition du logo : « L'objet-graphique "logo" est la composante dominante, voire souvent la seule, d'un système d'identification visuelle doté d'une vocation universelle » (Quinton, 2001 : 82).

Dans l'ouvrage *Identités visuelles*, Jean-Marie Floch se penche également sur ces objets que sont les logotypes. À l'occasion d'un chapitre sur les logos des entreprises IBM et Apple, son propos questionne l'identité visuelle que sert à développer le logo à travers le prisme de ses conditions sémiotiques de production. Autrement dit, il suggère de ne pas considérer en soi un logo, mais de l'analyser au regard de l'univers sémantique qui lui donne sa valeur et sa signification. Le logo est ainsi entendu en tant que signature de l'identité visuelle qui doit à la fois être différente pour assurer une reconnaissance et une spécificité, mais aussi permanente dans le sens où elle n'est pas répétition mais récit d'un « projet de vie » : « L'identité se comprendra alors comme une relation aux signes et

aux figures reconnaissables par les autres, et selon la permanence que cette lisibilité suppose » (Floch, 1995 : 7).

Dans la logique de ces travaux, le logo de la régie culturelle SCOP sera qualifié d'objet-graphique dont la fonction est de favoriser l'identification de l'entité régie culturelle Ouest Provence, la distinction d'avec ses concurrents et de participer à sa légitimation dans le monde du spectacle vivant. Représentant et développant l'image de l'entité régie culturelle, cette parole graphique se met en acte dans un contexte de forte concurrence dans un marché scripto-visuel déjà bien encombré. Pour cela il va lui falloir y faire sa place pour s'y faire un nom : « La diffusion rapide du logo comme emblème de l'identité visuelle de la marque est due en partie à la spécificité de son fonctionnement. Le logo assure une visibilité systématique de la marque » (Semprini, 1995 : 74).

6.4.1. Logos de la régie SCOP : volonté de se faire un nom sur la scène politique et culturelle locale

En seulement cinq années d'existence, la régie culturelle *Scènes et Cinés* a déjà connu trois logotypes marquant chacun un changement dans le processus de mise en œuvre de ce dispositif de gestion de la politique culturelle intercommunale. Le premier a paru sur l'avant-programme diffusé à partir de juin 2006. Le deuxième a été réalisé quelques mois seulement après, et sa diffusion correspond à la présentation de la toute première saison de la régie culturelle en septembre 2006. Le troisième apparaît sur le programme de 2009-2010.



Figure 4 : Logo de la régie culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence en 2006, avant-programme

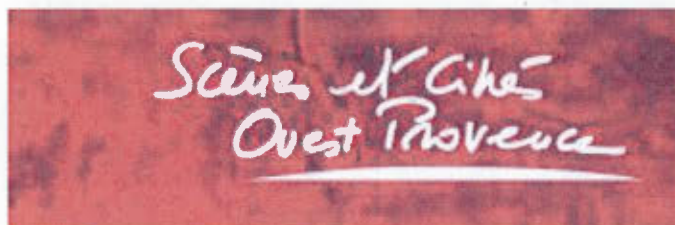


Figure 5 : Logo de la régie culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence de 2006 à 2008



Figure 6 : Logo de la régie culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence depuis 2009

Cet objet-signe s'impose sur tous les supports de communication de la régie que ce soit les affiches, les programmes, le site internet, les lettres aux abonnés, les billets etc. Dans sa version la plus récente, malgré sa stabilité globale, le logo de *Scènes et Cinés* présente de légères variantes en fonction des supports sur lesquels il apparaît.

Ce logo a comme première fonction d'affirmer l'identité propre de *Scènes et Cinés*. Il représente la signature institutionnelle de la régie, et c'est à ce titre qu'il doit être reconnu et compris directement sans aucune autre forme de médiation, c'est-à-dire « sans devoir rationaliser et justifier son discours » (Semprini, 1995 : 74).

L'acte de création d'un logo pour la régie correspond à la volonté des acteurs du projet de la voir se faire un nom en se rendant présente et visible sur la scène politique et culturelle locale, mais aussi nationale. Il s'agit d'être identifiée et reconnue comme légitime par les instances intercommunales, mais aussi par les instances locales (conseil général, et conseil régional) et nationales (DRAC) qui sont les partenaires historiques des institutions théâtrales d'Ouest Provence. Les publics aussi doivent pouvoir être en mesure de reconnaître et de comprendre le logo puisque c'est sous cette nouvelle dénomination

de *Scènes et Cinés* Ouest Provence que sont regroupés les théâtres et salles de diffusion culturelle de l'intercommunalité.

6.4.2. Variation de logos révélatrice du processus de stabilisation de l'identité de la régie

Du point de vue de ses composants, le logo de la régie SCOP, dans sa deuxième version, a été élaboré de telle manière que le verbal se confond avec le visuel, dans le sens où le nom typographié de manière manuscrite fait aussi figure d'image. Le logo prend dans ce cas la forme d'une signature codifiée (Semprini, 1995 : 73). Autrement dit, le nom et l'emblème s'amalgament. Le choix de ce type de typographie dite « manuscrite » donne l'effet d'un tracé main libre qui se veut symboliser, selon le sens commun, la souplesse et le dynamisme propre à l'humain (Quinton, 2001 : 94). D'ailleurs, la troisième version du logo, qui s'affiche à partir de la quatrième programmation (2009-2010) est tout à fait différente, car d'une typographie manuscrite, inclinée sur la droite, faite de minuscules, on passe à une typographie faite de capitales sans empattement.

Tandis que la deuxième mouture du logo donne une impression de plus grande homogénéité d'un point de vue graphique, mais aussi d'une certaine idée de rapidité dans l'exécution, à l'image d'une signature que l'on appose rapidement en bas d'un document ; dans sa version la plus récente, le logo exprime une volonté de démonstration d'une identité plus affirmée, car on a affaire à un objet qui semble stabilisé et bien ancré dans l'espace-temps de son champ d'action. À l'occasion d'un entretien²²⁰ réalisé avec le directeur de la régie, Mokhtar Benaouda, il nous a été confirmé que ce changement d'identité visuelle a pour vocation d'affirmer l'entrée de *Scènes et Cinés* dans une phase de revendication de sa légitimité au sein du territoire intercommunal, mais aussi au-delà, c'est-à-dire auprès des instances politiques et culturelles des territoires voisins et à un niveau national. Tandis que le deuxième logo signifiait une entité en construction par

²²⁰ Entretien n°6, septembre 2009.

l'utilisation de la forme manuscrite pour symboliser « l'esquisse » et « l'ébauche », le troisième logo envisage de représenter la structuration effective de l'institution et sa pérennisation.

De plus, le dernier logo de la régie SCOP présente une forme de hiérarchisation de ses différents éléments constitutifs, c'est-à-dire que seules certaines lettres sont en gras de même que plusieurs tailles de caractères se côtoient dans le même espace graphique. Le groupe de mots « Ouest Provence » semble passer à un second plan par rapport à *Scènes et Cinés* étant donné la taille réduite de ses caractères. Autrement dit, la priorité en termes de visibilité est donnée au nom « *Scènes et Cinés* ». Cette partie du nom de la régie est l'élément qui doit être vu et identifié en premier par le destinataire-lecteur. La question qui se pose alors légitimement est de savoir quelle est la fonction d'Ouest Provence dans ce logo ?

Notre hypothèse est que ce mode de figuration qui passe par une taille de caractère et un emplacement différenciés entre les composants d'un même logo instaure comme un rapport de hiérarchie entre eux. Ce qui veut dire que la signification de la présence du nom d'Ouest Provence dans le logo de la régie SCOP a pour rôle d'annoncer le lien tutélaire existant entre les deux institutions. Le groupe de mots « Ouest Provence » apparaît comme un moyen de faire comprendre l'appartenance de la régie à l'EPCI, c'est-à-dire de rendre visible et lisible le rattachement institutionnel de l'un à l'autre. En ce sens, le logo de la régie dans sa dernière mouture opère à la fois une distinction et un lignage avec Ouest Provence.

Enfin, le logo offre une variante un peu particulière sur le programme de la saison théâtrale qu'il n'a pas sur le site internet, par exemple, dont la fonction est de couvrir toutes les activités de la régie (cinéma et théâtre). En effet, le mot *Scènes* est d'une taille de caractères supérieure à celui de *Cinés*. Cette mise en valeur a pour but de signifier la nature théâtrale du support « programme ».



Figure 7 : Logo de la régie SCOP, programme de saison théâtrale 2009-2010.

6.4.3. Enjeux de production de l'identité visuelle de la régie : le logo comme mise en scène du pouvoir de l'intercommunalité

Dès le mois de juin 2006, on remarque que la diffusion de documents de communication, tels l'avant-programme, intervient alors que la régie culturelle n'a encore ni nom ni représentation graphique spécifique. Plus exactement, quelques mois seulement après l'officialisation de sa création, elle est baptisée du nom de « Régie Culturelle ». La mise en image du nom de la régie s'organise sur une base typographique simple qui se compose de caractères minuscules bâtons épaissis par une graisse uniforme s'appliquant à l'ensemble du nom²²¹. Les mots « Régie » et « Culturelle » ne se situent pas sur le même plan : l'adjectif est légèrement placé sous le nom en s'orientant sur la droite de ce dernier. La typographie ressemble trait pour trait au logo d'Ouest Provence. D'autant plus que le nom « Régie Culturelle » se trouve accompagné de l'emblème, du logo SAN Ouest Provence. Le logo de la régie se compose donc de l'emblème d'Ouest Provence.

Cette juxtaposition de l'emblème (élément graphique) du logo de l'établissement public intercommunal et du nom de la régie, de même que la présence dans l'en tête de l'avant-programme du titre « Saison Théâtres Ouest Provence », témoigne de la relation étroite entre le SAN et la régie culturelle. Plus encore, cette ressemblance entre les logos de l'EPCI et celui de la régie laisse penser que cette dernière est un service direct de l'intercommunalité – à la manière de ce qu'était la direction des affaires culturelles avant

²²¹ Voir le premier logo de la régie culturelle.

la création de la régie – alors qu'elle est un établissement public qui assure, par délégation, l'individualisation de la gestion d'une compétence intercommunale. Contrairement à ce que laisse croire ce premier logo, d'un point de vue juridique, les deux entités, Ouest Provence et la régie culturelle, sont bien distinctes.

Cette proximité entre les deux logos qui a comme effet de produire le sentiment d'une appartenance à une même famille institutionnelle, on la retrouve sur le programme de la première saison de la régie. Ce support de programmation se caractérise par la présence du logo de l'établissement public intercommunal Ouest Provence et du logo de la régie dans la partie haute de la page de couverture. La co-présence de ces deux logos sur cette première page de programme de saison, dans une même taille de caractère, l'un placé en haut à gauche et l'autre en haut à droite de la page, crée, une fois encore, un effet de redondance et de proximité entre les deux structures en question. On comprend alors sans difficulté que le choix de faire apparaître le nom de l'EPCI comme une composante du logo de la régie culturelle a pour fonction de rappeler de manière explicite la relation de subordination qui lie la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence au SAN Ouest Provence.

Rappelons que la régie a été créée à l'initiative du Président du SAN et des élus adjoints à la culture des villes qui composent l'intercommunalité. Alors, il est clair que la régie culturelle est un outil pensé et créé par le pouvoir politique. Dans sa toute première version, la faible particularisation de l'identité visuelle de la régie par rapport à celle d'Ouest Provence s'explique par la difficulté rencontrée par les instances décisionnelles pour trouver un consensus sur la manière dont va être donnée à voir la régie.

L'un des premiers actes, et non des moindres, de ce processus de mise en communication d'une institution nouvellement créée est le choix d'un nom. Mais le caractère fortement symbolique de cette opération de dénomination d'une entité explique les hésitations, voire les tensions qui se sont cristallisées autour de cette question dans le cas de la régie culturelle d'Ouest Provence. Dans un article « Lieux-dits : nommer, dénommer, re-nommer », Martin de La Soudière (2004) souligne le fait que les associations et les collectivités locales surestiment bien souvent l'efficacité de leur nom propre, en postulant que la nomination fait ou suffit à faire territoire alors que les exemples de noms qui n'ont pas pris ne manquent pas pour démentir cette hypothèse. C'est face à cet enjeu

visant à trouver la « bonne » dénomination que les acteurs œuvrant à la réalisation du projet de la régie ont rencontré quelques difficultés à s'entendre.

Les discussions qui ont eu lieu à ce sujet ont posé la question de savoir s'il fallait attribuer un nom à caractère identitaire ou pas à la régie, c'est-à-dire un nom qui affirme en quelque sorte la volonté politique sous-jacente à la création de ce dispositif intercommunal. C'était en tout cas la volonté d'une grande partie des élus que de rendre visible, par la médiation du nom et d'un emblème, l'idée à l'origine de la régie. En fin de compte, l'option choisie a favorisé une dénomination de type catégorielle²²² ou thématique²²³, c'est-à-dire qui dit quelque chose non pas du projet politique de la régie mais du contenu des activités culturelles de cette dernière.

L'enjeu mis au jour par l'analyse socio-sémiotique du logotype de la régie relève de l'opération de mise en représentation d'un projet politique. L'objectif étant de rendre visible des actions qui auraient pu rester invisibles aux yeux du public dans un contexte de recomposition d'un territoire intercommunal et de crise de la représentation du politique. La volonté de rendre visible ces actions a pour but de signifier non seulement un renouvellement d'images, mais aussi un changement de pratiques politiques pour accompagner l'engagement des élus d'Ouest Provence dans le domaine de la politique culturelle intercommunale qui, avant 2002, faisait l'objet d'un faible intérêt communautaire. Et même si depuis 1995, la compétence culturelle est du ressort de l'intercommunalité, il n'en reste pas moins que sa gestion se faisait sans coopération entre les communes-membres. On l'a évoqué plus en amont de ce chapitre combien le SAN, par l'intermédiaire de sa direction des affaires culturelles, était considéré comme un simple guichet au service des communes.

Au fil des saisons théâtrales, l'identité de la régie s'est affirmée. Il ne suffit pas de nommer un territoire pour construire de l'identité, c'est un processus qui s'inscrit dans un

²²² Nous avons repris ici la qualification utilisée par les acteurs pour nous décrire le processus de dénomination de la régie qui s'est appuyée sur la dichotomie catégorie/identité.

²²³ Dans le chapitre dédié aux titres de *Seuils*, Gérard Genette qualifie de thématiques les titres qui portent sur le contenu du texte. C'est dans ce sens, que nous utilisons ici le mot de thématique pour qualifier la fonction du nom de la régie.

temps long. Néanmoins, l'acte d'invention d'un logo avec un nom qui lui est propre et unique marque le premier pas vers la production d'une identité spécifique et plus autonome du SAN. Par ce processus de distinction et de démarcation, la régie peut, après quelques années d'existence, donner l'impression d'une relation qui prend ses distances d'avec l'instance politico-administrative Ouest.

Cependant, l'analyse diachronique des programmes de la régie laisse entrevoir que l'effacement de l'EPCI n'est que relatif. En effet, hormis la suppression du logo d'Ouest Provence sur la couverture des programmes à partir de 2007, le nom de la régie se compose du nom de l'EPCI, les éditoriaux sont signés – à l'exception faite de l'avant-programme et du premier programme – de manière systématique par le président de l'EPCI et le président de la régie (qui est aussi vice-Président d'*Ouest Provence* délégué à la culture), Bernard Granié et Yves Vidal, le conseil d'administration de la régie est majoritairement composé d'élus intercommunaux, et le SAN subventionne la régie à hauteur de 90 % de son budget global. Il n'y a aucun doute sur le lien d'interdépendance qui existe entre l'EPCI et la régie culturelle. Bref, l'identité de la régie n'est jamais bien éloignée de celle de l'EPCI. C'est ce rapprochement rendu visible par les pratiques de communication qui l'ont accompagné qui n'a pas été une expérience bien vécue par tous les directeurs des structures culturelles qui se sont vues rattachées directement à la régie.

Chapitre 7.

Demandez le programme !

Approche formelle de l'objet « programme de
saison » de *Scènes et Cinés*

7.1. Programme de saison de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence

Sur toutes les formes de discours que compte notre corpus, nous souhaiterons nous arrêter plus particulièrement sur les programmes de saison dont la fonction principale est de présenter l'offre culturelle au spectateur-destinataire et de le guider dans ses choix. L'analyse de cette partie du corpus semble être une étape indispensable à l'identification du dispositif de la régie culturelle SCOP et de ses médiations. Pour cela, la question apparemment simple de savoir ce que font les programmes artistiques et culturels sera posée, nous permettant de définir l'objet programme de saison artistique et culturelle afin de décrire le fonctionnement et les fonctions des programmes de saison de la régie SCOP. Ce travail d'analyse se fera sous l'angle d'une approche sémio-pragmatique s'inspirant principalement de la linguistique textuelle de Jean-Michel Adam en passant par l'étude de la paratextualité selon Gérard Genette.

7.1.1. « Que font les programmes de saison artistique et culturelle ? »²²⁴

Nous avons choisi de traiter ensemble, dans cette partie, les six programmes des saisons théâtrales de la régie. Avant d'entrer plus en détail dans l'analyse, il nous semble nécessaire de proposer une définition, même sommaire, de l'objet « programme de saison » que l'on trouve aussi sous le nom de « plaquette de présentation de la saison ». Pour cela, nous sommes allée voir du côté de la littérature scientifique et professionnelle afin de repérer les articles ou ouvrages portant sur cet objet. Notre étonnement fut grand quand nous nous sommes aperçue du faible intérêt porté à cet objet. C'est le petit nombre de références repérées à ce sujet²²⁵ qui nous permet de faire ce constat. Contrairement aux

²²⁴ Cette question est inspirée de celle que pose Gérard Genette au sujet des préfaces dans son chapitre sur « fonctions de la préface originale » de *Seuils*.

²²⁵ Ces recherches de références bibliographiques ont été faites à partir d'une recherche sur le catalogue de la base de données de la bibliothèque de l'université d'Avignon, puis sur internet (sur des sites de revues en ligne spécialisées sur ces questions comme *La Scène* etc.) et sur les portails de revues scientifiques comme

recherches qui s'intéressent aux mondes du spectacle vivant, la muséologie, par exemple, est riche de travaux sur les textes et les images²²⁶ présents dans les expositions (étiquettes, panneau, les notices de catalogue d'exposition, etc.) et à sa périphérie (affiches, catalogues d'exposition, prescriptions autoriales²²⁷, etc.). Mais alors, comment expliquer cette invisibilité de l'objet « programme » dans la littérature scientifique et professionnelle ?

Notre hypothèse est que cet objet est tellement familier aux professionnels des institutions culturelles qu'il ne suscite plus guère, ni questionnement, ni réelle attention quant à ses fonctions et à l'usage qui peut en être fait. L'apparente évidence de cet objet omniprésent dans la sphère culturelle participe à le rendre anodin et transparent. Pourtant, la nécessité de recourir à ce type de document *scriptovisuel* pour communiquer sur l'offre culturelle d'un lieu fait consensus chez ces professionnels. Rares sont les structures culturelles qui n'adoptent pas ce support ou qui décident tout simplement de le supprimer²²⁸.

Dans le cas de la régie culturelle Ouest Provence, notre intérêt se porte sur ce support médiatique qu'est le programme, et la manière dont il a été façonné par les acteurs culturels et politiques. Notre postulat est que le programme de la régie ne soulève pas seulement des enjeux artistiques mais aussi des enjeux sociaux, politiques et symboliques. Autrement dit, la question qui sera posée dans ce chapitre vise à interroger le programme dans sa matérialité afin de comprendre le sens de cette production

Persée, *Cairn.info* et *Revue.org*. Le terme de programme culturel est parfois remplacé par celui de plaquette de saison. Nos recherches se sont organisées sur la base de ces deux entrées : « programme artistique » et « plaquette de saison ».

²²⁶ Daniel Jacobi désigne les textes et les images comme un seul et même registre : *le registre scriptovisuel* (Jacobi, 2007).

²²⁷ Pour l'étude de ces objets dans le domaine de la muséologie, nous pensons notamment aux auteurs suivants : Daniel Jacobi, Marie-Sylvie Poli, Ivan Clouteau etc.

²²⁸ Le théâtre du Merlan a fait l'expérience de supprimer pendant une année la diffusion d'un programme en début de saison. Ce parti pris de la directrice, Nathalie Marteau, avait pour but de mener une réflexion sur les modalités de la mise en relation des spectateurs à l'institution et sur leurs rapports aux différentes médiations proposées par le théâtre. Cet essai n'a pas été reconduit l'année suivante étant donné que la non édition du programme a éloigné l'institution d'une partie de son public. Cette question a été abordée à l'occasion d'un séminaire de rencontres professionnelles organisé au cours de l'année 2008-2009 dans le cadre du Master 2 Publics de la culture de l'Université d'Avignon et des pays du Vaucluse.

discursive dans le contexte socio-politique que nous avons décrit dans les chapitres précédents.

Dans le corpus étudié, le programme artistique et culturel de *Scènes et Cinés* se compose d'un ensemble de textes et d'images sur les œuvres de toute une saison théâtrale de plusieurs lieux, à savoir les trois théâtres (le Théâtre de Fos, le théâtre de l'Olivier à Istres, le théâtre de la Colonne à Miramas) et les deux salles de diffusion (l'espace Gérard Philippe à Port-Saint-Louis-du-Rhône et l'espace Robert Hossein à Grans) d'Ouest Provence. Avec la création de la régie culturelle, c'est une logique de mise en commun des moyens et des effectifs qui a été mise en œuvre dans la gestion des équipements culturels de l'intercommunalité. Cette refonte de l'organisation antérieure des mondes du spectacle vivant a été programmée de manière à repenser l'ensemble du dispositif de programmation et de diffusion culturelle à l'échelle supra-communale. La gestion nouvelle des théâtres et des cinémas d'Ouest Provence est médiatisée en particulier par le programme des théâtres. Les programmes des cinq premières saisons de la régie ont en commun de présenter des similarités d'un point de vue de la composition du document. On y retrouve les mêmes grandes rubriques que sont l'éditorial, le sommaire général, le catalogue des spectacles, le guide du spectateur, la liste et les coordonnées des théâtres, le calendrier des spectacles, la présentation des abonnements et des tarifs, et le bulletin d'abonnement.

7.1.2. Définition de l'objet « programme de saison artistique et culturelle »

Selon le dictionnaire Le Grand Robert de la langue française, le programme est un « écrit (feuille, livret) annonçant et décrivant les diverses parties d'une cérémonie, d'une fête, d'un spectacle, etc., et leur déroulement ». Le sens étymologique de ce mot met l'accent sur sa dimension descriptive. Une autre définition qui porte plus précisément

encore sur le « programme artistique » nous est proposée par le Centre national de ressources textuelles et lexicales²²⁹ :

« Programme artistique. Suite des manifestations artistiques (pour une période donnée). Le programme artistique de chaque année théâtrale est établi sur la proposition du Directeur général par le comité du syndicat et arrêté par lui après approbation du ministre chargé des Beaux-Arts (Théâtres nat. Fr., 1954, p. 31). ».

Sur la base de cette dernière définition, le programme de saison artistique et culturelle sera entendu, dans cette recherche, comme une suite de textes et d'images sur les œuvres (théâtrales, chorégraphiques, musicales), présentés dans le cadre d'une saison (et donc pour une période donnée) ou d'un événement (comme un festival par exemple) par une institution culturelle qui en est l'instance d'énonciation. Ce document de nature *scriptovisuelle* (texte, image) et qui appartient à l'univers des textes de la communication culturelle est à destination d'un large public. Il comprend en plus de l'information sur les œuvres, des informations sur les activités culturelles (ateliers théâtre, rencontres, répétitions publiques, conférences etc.), offertes en parallèle des spectacles, et sur les modalités pratiques de la sortie au théâtre (achat des places, abonnements etc.). Cette double activité (diffusion des spectacles et organisation d'activités autour des spectacles) proposée par de nombreux lieux est la raison pour laquelle, plutôt que de parler de programme artistique, on optera plutôt pour la dénomination « programme de saison artistique et culturelle »²³⁰.

²²⁹ Le CNRTL fédère au sein d'un portail unique, un ensemble de ressources linguistiques informatisées et d'outils de traitement de la langue. Cet outil intègre le recensement, la documentation (métadonnées), la normalisation, l'archivage, l'enrichissement et la diffusion des ressources. Voir le site à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/>

²³⁰ Dans différents documents émis par la presse spécialisée dans le domaine du spectacle vivant (le magazine *La Scène* entre autres) et par les institutions théâtrales, le mot de programme est parfois remplacé par celui de plaquette ou de brochure.

7.1.3. Programme de la régie *Scènes et Cinés*

Le programme d'une saison demeure l'outil de communication privilégié de toute institution culturelle. Qu'il soit sous la forme d'un feuillet, d'un magazine, d'un livret, il est l'objet par lequel la structure va se rendre présente, et par là même visible dans la sphère publique. L'enjeu de ce support médiatique dans la stratégie communicationnelle d'un théâtre, d'un opéra, d'une salle de concert ou d'un centre chorégraphique est qu'il reste – malgré le développement croissant des sites internet institutionnels dont les fonctions sont diverses²³¹ – le lieu principal de présentation, de promotion, et d'identification des choix artistiques opérés pour toute une saison par cette institution. Le programme en tant que support de communication est donc le lieu principal par lequel une institution va pouvoir s'imposer comme ayant une identité et une légitimité artistiques. C'est pourquoi un programme se compose en règle générale, sur la première page, du nom de l'institution ou de l'événement, d'un logo, des lieux et des dates de la période concernée par l'événement. L'intérieur se compose d'un éditorial, d'un sommaire, d'une partie consacrée à la présentation détaillée des spectacles et d'une série d'informations pratiques sur l'institution et sur les modalités concrètes de la pratique de sortie.

Présentation de l'objet programme de saison de la régie culturelle SCOP

À l'image de ce qui se fait dans la grande majorité des institutions culturelles, le programme de la régie culturelle SCOP paraît chaque année, à la même période, c'est-à-dire au début du mois juin. La première saison de la régie culturelle a fait néanmoins exception, car la parution a été différée au mois de septembre 2006, étant donné le retard pris dans l'organisation et la mise en place de l'institution nouvelle. À défaut de diffuser un programme complet en temps et en heure, la régie a pallié cette absence par la

²³¹ Nombreux sont les sites internet des institutions culturelles qui proposent non seulement le programme à consulter ou à télécharger, mais aussi l'inscription à une newsletter pour être informé par mail des spectacles à l'affiche et l'achat en ligne des spectacles.

diffusion d'un avant-programme, se présentant sous la forme d'un feuillet de quatre pages, dont la parution a été organisée pendant le mois de juin afin de donner aux publics, en attente du programme, un aperçu assez précis de la programmation à venir.

La plaquette de la saison de la régie SCOP est distribuée gratuitement dans tous les théâtres qui la composent. Cependant, l'aire de diffusion de ce support ne se limite pas aux seuls théâtres de la régie et le programme est distribué dans de nombreux lieux, qu'ils soient culturels ou pas, du territoire intercommunal, mais aussi au-delà de ses frontières comme les offices du tourisme, les mairies, les comités d'entreprises, les lycées, commerces, etc. dans la mesure où ils se localisent dans le périmètre correspondant au territoire d'action de la régie culturelle. Le programme est aussi disponible en version numérique librement téléchargeable sur le site *ScènesetCinés.fr*²³². Le format papier reste dominant par rapport à la version électronique. Les deux formats se complètent d'autant qu'il est possible, depuis 2008, d'acheter les spectacles en ligne et de télécharger le programme en version numérique.

Chaque année, l'annonce du lancement officiel de la nouvelle saison de la régie culturelle SCOP est publiée sur le site d'Ouest Provence à la rubrique des actualités et sur le site internet de la régie. Cette information est aussi communiquée directement aux publics par newsletter ou par courrier postal, et à la presse, par le biais d'une conférence planifiée en amont de la présentation de la saison aux publics. Le programme est mis en ligne sur le site officiel de la régie, une fois que sa présentation a été faite au public.

7.1.4. Programme comme avant-texte

D'après ce travail définitoire, il nous semble que l'objet « programme de saison artistique et culturelle » peut être envisagé comme un *avant-texte*²³³, au sens propre du terme. À l'occasion d'un article sur les images d'exposition, Daniel Jacobi utilise cette

²³² L'adresse du site internet de la régie culturelle Ouest Provence est la suivante : www.scenesetcines.fr

²³³ La notion d'avant-texte ne sera pas comprise ici dans son sens littéraire de manuscrits, de notes ou d'ébauches de textes intermédiaires rédigés par l'auteur en vue de la rédaction d'une œuvre.

notion pour qualifier les supports qui n'appartiennent pas à l'espace de l'exposition comme les affiches, les dépliants, les dossiers et communiqués de presse ou encore les catalogues d'exposition (Jacobi, 2007). Ce mot d'*avant-texte* illustre assez bien la fonction du programme qui est d'accompagner, de présenter, et de susciter l'intérêt pour les œuvres qui le composent. Le but final, pour les programmes de saison théâtrale, étant de solliciter chez le spectateur l'acte d'achat des spectacles. En d'autres termes, le discours du programme a une force illocutoire et perlocutoire sur le destinataire-lecteur, car à la manière des actes, il doit de le faire agir et de le faire réagir : « quand dire, c'est non seulement faire, mais aussi faire faire. » (Chauradeau, Maingueneau, 2002 : 18)

La lecture du programme et le choix des spectacles qui en découle sont un préalable à la situation de réception d'une œuvre. Plus encore, il prépare le destinataire-lecteur à ce qu'il va voir ou ne pas voir. Il va susciter chez lui des attentes. Autrement dit, il va instaurer un *pacte de réception artistique* qui liera (plus ou moins fortement) l'œuvre au destinataire-lecteur du programme. *A contrario* de l'idée selon laquelle le pacte suppose une réciprocité, c'est-à-dire un acte qui engage mutuellement à quelque chose, nous pensons, à l'instar de Philippe Lejeune ([1975] 1996) et de Jean-Claude Passeron ([1991] 2006), qu'elle n'est qu'une proposition qui n'engage que l'auteur ou le destinataire.

En effet, le destinataire-lecteur est libre de lire le programme et de faire le choix ou pas d'un spectacle, et de le recevoir comme il le souhaite, avec plus ou moins d'attention. Le pacte offre, en effet, cette possibilité de susciter des réceptions diversifiées qui peuvent être « poreuses », « inadéquates » ou « incompetentes » (Passeron, [1991] 2006 : 425). L'auteur de *Le raisonnement sociologique* revendique justement l'importance de reconsidérer la question de la réception, au regard de la diversité des formes de manifestation de ces pactes. Autrement dit, il s'agit de prendre en compte toutes les formes de réceptions, même les plus faibles et donc les moins légitimes :

« Pour rétablir les “faux-sens” ou les “contresens”, et surtout les “moindre-sens”, dans leur droit à avoir un sens autrement que par défaut ou comme repoussoir, pour les entendre dans leur revendication d'être, autant que les perceptions socialement les plus légitimes ou historiquement les mieux informées, une expérience esthétique – revendication qui est de plein droit pour toute réception d'un message dès lors qu'elle en fournit des signes identifiables par l'observateur –, bref, pour remplir

empiriquement le programme d'une "esthétique de la réception", il convient d'associer les méthodes classiques de l'enquête – dans le meilleur des cas de l'enquête statistique – au souci de diversifier le recueil de données sur tous les publics qui regardent de la peinture et en éprouve quelque émotion artistique, sans jamais préjuger des "bons" ou des "mauvais" regards. » (Passeron, 2006 [1991] : 412).

Ce concept de pacte²³⁴ de réception qui est au centre de la réflexion de la sociologie de la réception développée en particulier par Jean-Claude Passeron²³⁵ (1991a, [1991b] 2006) s'instaure sur la base des horizons d'attente²³⁶ du destinataire :

« Comme tout autre pacte de réception artistique, un pacte iconique ne fonctionne qu'à partir de l'identification par le récepteur des "marques" et des structures fonctionnelles capables de lui désigner un registre d'interprétation et d'appréciation. » (Passeron, 2006 [1991] : 423)

²³⁴ Nous avons choisi de privilégier le concept de pacte (Lejeune, [1975] 1996 ; Passeron, 2006 [1991] ; Ethis, 2006) à celui de contrat (Véron, 1983 ; Charaudeau, 1995, 2002) ou de promesse (Jost, 1997).

²³⁵ Voir dans l'ouvrage *Le raisonnement sociologique*, le chapitre « L'usage faible des images » dédié à cette question des pactes iconiques et plus largement de la sociologie de la réception (Passeron, 2006 [1991]). Les théories de la réception présentent l'intérêt de considérer l'œuvre dans sa dimension communicationnelle, c'est-à-dire que le sens d'une œuvre se constitue dans un dialogue avec le récepteur, où chaque partie – le lecteur et le texte – apporte sa matière à la production du sens de l'œuvre (Jauss, 1978). La sociologie de la réception se donne pour objectif de décrire les pactes de réception artistique en observant les comportements associés à l'activité interprétative des publics qui se réalisent dans une situation de réception d'une œuvre. Cette sociologie qui s'intéresse aux « actes sémiologiques de l'expérience esthétique » (Passeron, Pedler, 1991a : 11) envisage de réinterroger et de complexifier (Ethis, 2006) le constat de l'analyse bourdieusienne qui réduit les goûts des individus en l'expression univoque des rapports de classe (Bourdieu, 1979 ; Ethis, 2004a ; Fabiani, 2005a). La sociologie de la réception se présente comme une voie critique de la théorie de la légitimité culturelle. Ce projet est formulé par Jean-Claude Passeron dans la postface du catalogue d'exposition *Les jolis paysans peints* : « J'entends, bien sûr, une théorie modeste et d'application toute simple, qui ne pouvait avoir d'autre ambition que d'organiser – métier de sociologue oblige – un programme d'enquêtes empiriquement praticables sur ce que font effectivement les spectateurs quand ils posent leur œil sur un tableau, quand ils prennent plaisir à voir, c'est-à-dire à interpréter, de la peinture ». Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler ont mis à l'épreuve du terrain le programme de la sociologie de la réception à travers une enquête réalisée au musée Granet en 1987. Ce travail empirique a donné lieu à un ouvrage *Le temps donné aux tableaux*. Cet ambitieux programme sociologique a été poursuivi quelques années plus tard par Emmanuel Ethis dans le domaine de la réception du cinéma avec l'ouvrage *Les spectateurs du temps* (Ethis, 2006).

²³⁶ Le concept d'horizon d'attente a été défini par Han Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* comme le « système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss, 1978 : 49). Jauss a donné une acception nouvelle à cette notion élaborée par Karl Mannheim.

Ces horizons d'attente sont un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles le destinataire s'est familiarisé par ses expériences esthétiques antérieures. Elles constituent l'univers de sens de celui qui est dans la situation de recevoir une œuvre. Les pactes de réception sont activés à partir du moment où le destinataire identifie les marques qui induisent un registre d'interprétation et d'appréciation. Par exemple, dans un programme, les différents éléments qui commandent la lecture comme le titre, le sous-titre, le nom du metteur en scène, le genre, la photographie du spectacle, etc., sont autant de marques qui vont annoncer et préparer le destinataire-lecteur à la réception de l'œuvre. Le pacte de réception peut donc se nouer ou pas, dès la lecture de ces éléments périphériques qui figurent dans le programme.

7.1.5. Programme comme épitexte éditorial ?

Cette fonction d'auxiliaires de l'œuvre que remplissent les informations contenues dans le programme, et qui participent du conditionnement de l'activité interprétative du spectateur, n'est pas sans rappeler les enjeux des éléments paratextuels des œuvres littéraires analysés par Gérard Genette dans *Seuils*. Ces productions qui entourent et prolongent le texte lui permettent de la faire exister et de le rendre visible, c'est-à-dire de le « rendre présent » au monde (Genette, [1987] 2002).

Programme comme texte secondaire des œuvres théâtrales

Cette notion de paratexte nous semble éclairante pour identifier le statut de l'objet programme au regard de l'œuvre qu'il représente – dans le sens où « représenter, c'est se présenter » (Marin, 1989 : 5). Le recours à cette notion de paratexte, appliquée à un domaine autre que celui de la littérature, est une possibilité envisagée par l'auteur lui-même dans la conclusion de son ouvrage *Seuils*. G. Genette émet l'idée d'une délocalisation possible de la notion de paratexte, en considérant la possibilité de l'appliquer à d'autres arts, sous l'angle d'une approche de ses éléments périphériques comme équivalent au paratexte de l'œuvre littéraire. Si cette extension du domaine d'application de la notion de paratexte n'est pas sans entraîner des effets de distorsions, il n'en reste pas moins qu'elle est opératoire pour identifier l'objet « programme de saison artistique et culturelle » dans son rapport avec l'œuvre.

La définition du paratexte par G. Genette nous autorise ce rapprochement, car le programme s'affiche bien comme le lieu «non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public [...] » (Genette, 1987 : 8) :

« Mais ce texte [l'œuvre littéraire] se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre » (Genette, 1987 : 7).

Le programme comme épitexte des œuvres

Cet objet paratextuel qu'est le programme présente la particularité de se situer à la périphérie des œuvres qu'il doit rendre visibles et lisibles. Par périphérie, il faut comprendre que le programme-objet est séparé spatialement des œuvres qu'il présente, et c'est ce qui le distingue des textes tels que la préface originale, les titres, les dédicaces qui, eux, s'inscrivent sur le même support que celui de l'œuvre.

À cette caractéristique spatiale du programme d'être n'importe où hors des œuvres²³⁷, s'ajoute une caractéristique temporelle qui explique que cet objet peut circuler et avoir une valeur d'usage selon des temporalités tout à fait différentes : on peut l'utiliser quelques mois avant la représentation (au moment de la sortie du programme en juin, pour consulter et réserver les spectacles), au moment de préparer la sortie au théâtre (pour vérifier l'horaire et le lieu de la représentation), mais aussi longtemps après le premier usage parce que le principe d'un programme de saison est de présenter des informations qui s'étendent sur l'ensemble d'une saison théâtrale (qui dure une dizaine de mois, de

²³⁷ Nous avons paraphrasé l'expression de Gérard Genette « n'importe où hors du livre » (Genette, 1987: 347)

septembre à juin). Enfin, il peut aussi avoir une fonction documentaire dans le sens où par le fait de conserver le support, il est possible de raviver la mémoire des spectacles.

Ces deux principes distinctifs du programme que sont le temps et l'espace correspondent tout à fait à la définition de l'épitexte de Gérard Genette :

« Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité » (Genette, 1987 : 346).

Dans cette catégorie de l'épitexte, l'auteur y distingue plusieurs sous-catégories parmi lesquelles il range l'épitexte éditorial que l'on peut rapprocher, par analogie, au programme de saison théâtrale du fait de sa « fonction essentiellement publicitaire et "promotionnelle" [qui] n'engage pas toujours de manière très significative la responsabilité de l'auteur, qui se borne le plus souvent à fermer officiellement les yeux sur des hyperboles valorisantes liées aux nécessités du commerce » (Genette, 1987 : 349). Gérard Genette classe dans cette catégorie tous les supports médiatiques promotionnels (affiches, placards publicitaires, communiqués, etc.).

Comme l'indique son nom, cette catégorie de texte se caractérise par la responsabilité de l'éditeur et non des auteurs, dont les œuvres sont présentées par le dispositif médiatique. Néanmoins, même si ce texte qu'est le programme ne présente pas de responsabilité déclarée par les auteurs, ce qui en fait un support médiatique à caractère « officieux », il doit faire l'objet d'un consensus entre auteurs et éditeur (Genette, 1987 : 349). En effet, on n'a pas affaire, dans le cas des programmes de la régie SCOP, à des textes qui engagent directement la responsabilité des auteurs des œuvres qui y sont médiatisées. Pour autant, nous ne pouvons pas dire qu'il n'y a aucune trace d'auctorialité dans le programme, à partir du moment où l'on assigne à ce mot le sens que lui attribue Yves Jeanneret pour qui l'auteur est celui qui signe et qui assume la responsabilité du texte (Jeanneret, 1998 : 42).

7.2. Description de la matérialité du programme : hétérogénéité sémiotique et discursive du style

Tableau 6 : Tableau d'analyse de la structuration des six programmes de la régie SCOP (2006-2012)

PROGARAMIE PAR SAISON	2006-2007 :	2007-2008	2008-2009	2009-2010	2010-2011	2011-2012
DESCRIPTION DU FORMAT	21x29, quadrichromie, papier couché satiné, images en couleurs, relié, 103 pages, dominante de bleu, format magazine	14,2x21, quadrichromie, papier recyclé (effet semi- mat), images en couleurs, relié, dominante de rouge, 94 pages, format livret	14,2x21, quadrichromie, papier recyclé (effet semi- mat), images en couleurs, 102 pages, relié, dominante de gris et de bleu, format livret	14,2x21, quadrichromie, papier couché satiné, images en couleur, 98 p., relié, dominante bleu, mauve et blanc, format livret. Changement du logotype de <i>Scènes et Cinés</i> : d'une typographie de type manuscrite, il passe à une typographie sans empattement qui appartient à la famille des linéales.	14,2x21, quadrichromie, papier couché satiné, images en couleur, 100 p., relié, dominante bleu-ciel et rouge pour la première de couverture et rouge pour la quatrième de couverture et les premières pages intérieures, format livret.	14,2x21, quadrichromie, papier couché satiné, images en couleur, 100 p., relié, dominante bleu-ciel et rouge pour la première de couverture et rouge pour la quatrième de couverture et les premières pages intérieures, format livret.
DESCRIPTION DE LA STRUCTURE (PAR ORDRE D'APPARITION DES RUBRIQUES AUX FILS DES PAGES)	Éditorial signé <i>Scènes et Cinés Ouest Provence</i> : p.2	Liste des théâtres de la région (noms et coordonnées) et présentation de l'organisation de la région (direction et directions artistiques) : p.2	Sommaire général (« index ») : p.2 Texte introductif intitulé « Osez avec nous », signé de l'équipe de <i>Scènes et Cinés</i> : p.2	Double page qui ouvre le programme : *Liste des lieux de la région culturelle (photos, noms et coordonnées des théâtres, cinémas et de la salle de musiques actuelles) : p.2-3 *Cartographie en page de droite (p.3) qui localise les théâtres avec le logo du covoiturage en bas de page et l'adresse du site internet de la région SCOP.	Éditorial signé Yves Vidal (Président de <i>Scènes et Cinés Provence</i>) Sommaire général : p.2	Double page qui ouvre le programme : *Liste des lieux de la région culturelle (noms et coordonnées des théâtres, cinémas et de la salle de musiques actuelles) : p.2-3 *Cartographie d'Ouest Provence en fond de la page de droite (p.3).
	Sommaire général (édito, théâtre, danse-cirque, jeune public, musique, événements intercommunautaires, calendrier, abonnement, calendrier par théâtre, cinémas, café- musiques L'Usine, Présentation de <i>Scènes et Cinés</i>) : p.3	Éditorial signé Yves Vidal (Président de <i>Scènes et Cinés Ouest Provence</i>) et Bernard Granis (Président de Ouest Provence) : p.3	Éditorial signé Y. Vidal (Président de <i>Scènes et Cinés Ouest Provence</i>) et B. Granis (Président de Ouest Provence) : p.3	Éditorial signé Y. Vidal (Président de <i>Scènes et Cinés Ouest Provence</i>) et B. Granis (Président de Ouest Provence) : p.4	Sommaire par genre de spectacles (théâtre, danse, cirque/arts du geste/arts de la rue, musique, humour, jeune public) : p.3-5	Éditorial signé Yves Vidal : p.4
	Catalogue des spectacles par genre (théâtre, danse-cirque, jeune public, musique, événements intercommunautaires) : p.4-64	Sommaire des spectacles par genre (théâtre, humour, danse, arts du geste/cirque, jeune public, musique) : p.4-7	Coordonnées des 6 scènes (Espace Pèle compris), cinémas et café-musiques L'Usine : p.4-5	Sommaire général : p.5	Catalogue des spectacles (chronologique) : p.6-68	Sommaire général et Mode d'emploi du programme (les différentes étapes à suivre pour s'abonner) : p.5

Calendrier : p.68	Catalogue des spectacles (chronologique) : p.8-71	Présentation par des cartes de la localisation de chacun des lieux de diffusion du spectacle vivant : p.6-7	Sommaire par genre (théâtre, humour, jeune public, cirque-arts du genre-arts de la rue, danse, musique, mime) : p.8-9	Présentation des résidences d'artistes : p.68-69	Sommaire des spectacles par genre : p.6-8
Abonnement : p.70	Présentation des cinq scènes : p.73-83 (photos, coordonnées des relations publiques et administration, description du lieu etc.)	Sommaire des spectacles par genre (théâtre, humour, jeune public, cirque-arts du genre, danse, musique) : p.8-11	La légende du programme (manières de couleurer en fonction des lieux, covoiturage etc.) : p.10	Présentation des activités culturelles par théâtre (ateliers théâtre, visites, stages etc.) : p.70-73	Catalogue des spectacles : p.9-85
Fiche individuelle de réservation : p.71	Calendrier des spectacles : p.84-87	Catalogue des spectacles (chronologique) : p.12-84	Catalogue des spectacles (chronologique) : p.12-85	Bulletin d'abonnement : p.74	Présentation des activités culturelles et des coordonnées des services des relations avec les publics des théâtres de la régie SCOP (bibliothèque « autour des spectacles » : stages, ateliers etc.) : p.86-89
Calendrier des abonnements : p.72	Présentation de l'abonnement et des tarifs : p.88-89	Présentation des animations culturelles par théâtre (ateliers théâtre, stages, rencontres etc.) : p.86-89	Animations culturelles dans les théâtres : p.86-89	Guide du spectateur, tarifs, abonnements : p.75-77	Calendrier par lieu : p.90-93
Plan général du territoire et coordonnées des théâtres et salles : p.73	Mode d'emploi des spectateurs (guide pratique) : p.90	Présentation de l'abonnement et des tarifs : p.90-91	Page d'informations sur le site internet de SCOP (abonnement en ligne, covoiturage etc.) : p.90	Page descriptive du site internet officiel de la régie culturelle : p.82	Page de publicité : p.94
Calendrier par théâtre (plan de localisation du théâtre et coordonnées avant chaque calendrier) : p.74	Fiche individuelle de réservation : p.91	Guide du spectateur : p.92	Guide du spectateur : p.91	Présentation des lieux qui composent la régie culturelle, adresses et présentation des directions artistiques de Scènes et Cinés : p.83	Guide du spectateur et d'accueil du public : p.95
Cinémas : p.98	Calendrier des spectacles (à détacher) : p.92-93	Fiche individuelle de réservation : p.93-94	Abonnements et tarifs : p.92-93	Logotypes des théâtres, des cinémas, de l'Usine, des villes de l'intercommunauté, de la région PACA, du conseil général 13, de la FNAC, de l'ONDA, et de Ouest	Tarifs simples et tarifs avec abonnement : p.96-97

					Province (taille du logo supérieure à tous les autres et disposé à gauche de la page).	
Café-musiques L'usine : p.100	Coordonnées des théâtres, logos des partenaires institutionnels (ministère de la Culture et de la communication, de la région PACA, du conseil général 13, de l'ONDA, de l'Adami). Le logo de l'ONDA de l'Adami est situé à la même hauteur que les autres logos (en bas de page) mais sa taille est supérieure : p.94	Calendrier de réservation : p.95-96	Calendrier par lieu : p.94-97	4 ^{ème} de couverture : cartographie du territoire représentant les six villes intercommunales, chacune étant représentée par un point de couleur différent. En dessous de cette carte, les théâtres du territoire sont listés avec leurs coordonnées et sont de la couleur de leur ville de localisation (le vert pour le théâtre de l'Olivier situé à Lirres ou encore le rouge pour le théâtre de la Colonne de Miramas).	Page de présentation du site internet : www.sciences-jeunes.fr : p.98	
Présentation de Scènes et Chénis : statut juridique de la région, la composition du point de vue des équipements culturels, description du conseil d'administration (composé de 17 élus) et de la direction : p.102	4 ^{ème} de couverture : adresse du site internet de SCOP et des rubriques qui le composent (newsletter, téléchargement, en savoir plus, acheter en ligne etc.)	Coordonnées de la région, description de la direction (directions technique, administrative et artistiques) : p.98 Logos : théâtres, cinémas, l'Usine, villes de la région PACA, du conseil général 13, de l'ONDA, L'Usine, villes intercommunales, Fnac, Préfecture région PACA et l'ACSE. Ouest Provence a son logo à l'écart des autres et dans une taille supérieure	Coordonnées de Scènes et Chénis OP et présentation des directions artistiques Logos : théâtres, cinémas, l'Usine, villes de l'intercommunalité, ministère de la Culture et de la communication, de la région PACA, du conseil général 13, de la FNAC, de l'ONDA. Le cercle du midi, et Ouest Provence (taille du logo supérieure à tous les autres et disposé à gauche de la page).	Dipliant détachable : Bulletin d'abonnement, calendrier de réservation, grille d'abonnement (6pages)		
4 ^{ème} de couverture : Logotypes des théâtres, cinémas, de l'Usine, des villes de l'intercommunalité, du ministère de la Culture et de la communication, de la région PACA, du conseil général 13, de la FNAC, de l'ADAMI		Calendrier détachable des spectacles : p.100-102	4 ^{ème} de couverture : liste des théâtres de la région, chacun des équipements représenté par une couleur différente (le théâtre de l'Olivier à Lirres est en vert, le Théâtre de Fos-sur-mer est en bleu et celui de Miramas est en rouge).	Notes –page vierge à remplir par le spectateur pour y apposer des commentaires : p.99 4 ^{ème} de couverture : liste des théâtres avec les coordonnées.		

Dans le cadre de ce chapitre, c'est sur la partie qualifiée de « catalogue des spectacles » que nous allons concentrer nos analyses. Cette partie du programme forme le noyau central de ce genre de discours que sont les programmes de saison théâtrale. Elle constitue la partie la plus importante du support papier en termes de contenu puisqu'elle couvre en moyenne soixante-dix pages d'un ensemble qui ne dépasse pas la centaine de pages, et qu'elle représente en quelque sorte le texte premier du programme, c'est-à-dire l'information essentielle du document, ce pourquoi il a été édité et publié.

L'analyse du programme de la régie a pour objectif de rendre compte de la fonction du programme et de mettre l'accent sur le rôle essentiel joué par la dimension éditoriale dans la définition du statut de ce texte. En effet, nous voulons montrer combien la mise en texte est, dans ce genre de discours, déterminante dans le sens où elle donne à lire et à manipuler le lecteur-spectateur.

Si l'on se penche sur la composition générale de ce corpus de documents, une double particularité permet de les identifier du point de vue du traitement visuel du texte : il y a, d'une part, une association étroite entre textes et illustrations²³⁸, ce qui en fait un document scriptovisuel (images, photographies etc.), et d'autre part, l'usage de la quadrichromie autorisant les variations importantes de couleurs, et une très forte segmentation typographique. Effectivement, ces programmes culturels sont fortement marqués par la coprésence de textes et d'illustrations qui sont dans leur majorité des photographies des spectacles. Pour chaque spectacle présenté dans les programmes en question, une photographie est proposée. Elle est, dans la plupart des cas, une photographie d'une des scènes du spectacle, mais il peut s'agir aussi de son affiche, ou d'un comédien, en particulier s'il s'agit d'une personne présentant une forte notoriété. Son rôle est principalement illustratif même si elle donne une information sur le spectacle

²³⁸ Ce terme d'illustrations sera utilisé pour qualifier toutes les formes de représentations iconiques présentes sur ces documents (photos, cartes, dessins etc.). Nous nous appuyons ici sur la définition de Daniel Jacobi de cette notion d'illustration « Nous désignerons par le terme générique d'illustrations l'ensemble des photos, dessins, courbes, diagrammes, cartes qui se rencontrent à la fois dans le cotexte et le texte [...] » (Jacobi, 1984).

lui-même (les comédiens, la mise en scène, le lieu de représentation etc.)²³⁹, c'est-à-dire sur ce que le spectateur va voir.

De son côté, le texte s'articule à la photographie de manière systématique. Les textes sur les spectacles représentent en quelque sorte le texte primaire du programme, c'est-à-dire l'information principale du document. Pourtant, les programmes culturels ne se suffisent pas de ces textes primaires qui composent le catalogue des spectacles. Ils comptent aussi des textes secondaires qui s'organisent autour de rubriques telles que l'éditorial, le sommaire, le guide du spectateur, le formulaire d'abonnement, le calendrier des spectacles ou encore les informations pratiques sur les lieux de diffusion.

²³⁹ Lorsque que les comédiens sont très médiatiques, ils apparaissent au centre de la photographie.

7.3. Le catalogue des spectacles

L'objectif de cette analyse est de montrer comment ce genre de discours qu'est le catalogue des spectacles, par l'étude de *sa structure rhétorique* et de *sa structure séquentielle*²⁴⁰, relève de la catégorie de textes qui *disent de et comment faire*, définie entre autres par Jean-Michel Adam dans son article « Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire ? » (Adam, 2001). Pour le linguiste, cette catégorie de textes a une finalité pratique, dans le sens où « ils sont destinés à faciliter et à assister à la réalisation d'une tâche ou macro-action du sujet qui le souhaite ou est chargé de l'accomplir. » (Adam, 2001 :12). Autrement dit, le catalogue des spectacles appartient aux discours qui prédisent un résultat et qui incitent à l'action :

« La base commune de la catégorie est la représentation discursive (plus ou moins complète) d'une transformation d'un état de départ opérée, sur injonction, recommandation ou conseil d'un scripteur, par le lecteur-destinataire sur un objet du monde (recette, notice de montage) ou sur lui-même (suivre un conseil ou un guide pour "faire" le Mont Blanc, la Sicile ou Florence). Cette transformation, qui doit mener à un nouvel état, ne peut s'accomplir qu'au moyen d'une suite plus ou moins longue d'actions programmées » (Adam, 2001 : 12).

Mais avant de montrer comment le lecteur-spectateur est guidé dans sa lecture du texte et dans sa pratique de sortie au théâtre, il nous faut préciser en quoi consiste cette transformation d'un état de départ opéré sur le spectateur lui-même par l'usage du catalogue des spectacles.

Dans le cadre d'une pratique culturelle comme la sortie au spectacle, la transformation est comprise à travers l'expérience très particulière que constitue le fait de sortir pour recevoir une œuvre artistique. Cette expérience est appelée *expérience esthétique*²⁴¹ et elle engage, par la médiation de l'objet artistique, la personne dans une

²⁴⁰ Pour Jean-Michel Adam, la structure rhétorique (plans de textes plus ou moins réglés par des genres discursifs) et la structure séquentielle (prototypes de séquences de base et modes d'articulation des séquences) sont deux composantes de ce qu'il nomme la structure compositionnelle (Adam, 1997 :20).

²⁴¹ Il est question dans cette recherche de l'expérience esthétique provoquée par une situation de réception d'un objet culturel. Mais à l'instar de Jean Caune (2006), de Jean-Marie Schaeffer (1996) ou de John

relation sensible avec les autres, ce qui lui permet de se construire. Jean Caune nous dit à ce sujet que

« le temps de l'expérience esthétique est celui où la personne éprouve un temps de plaisir, d'implication et de reconnaissance identitaire. Et c'est dans une relation qui engage les sens que se construit le rapport avec le groupe et le sentiment d'appartenance à une communauté » (Caune, 2006 : 18).

Avec cette définition à laquelle nous adhérons, on comprend combien l'expérience agit non seulement sur ce que sait la personne qui est en situation de réception, mais aussi sur ce qu'elle est. C'est justement parce que la réception de l'œuvre produit une transformation chez l'individu qui la reçoit, qu'il y a expérience esthétique. John Dewey, dans *L'art comme expérience* ([1934]2005), précise en effet que l'expérience esthétique se produit quand il y a un renouvellement des perceptions du monde, c'est-à-dire quand l'expérience de réception a pour effet de remettre en question nos connaissances antérieures, et qu'elle nous ouvre par là même sur un monde nouveau. On constate ainsi que les pratiques culturelles, dont fait partie la sortie au théâtre, par les expériences esthétiques qu'elles sont en mesure de provoquer chez les individus participant de la réactualisation permanente de l'identité (culturelle) des spectateurs qui oscille entre découverte et conquête de soi²⁴².

On peut donc conclure, au sujet de la fonction de ce genre de discours, que c'est sur recommandation du catalogue des spectacles que le lecteur-spectateur va sortir au théâtre et qu'il va être guidé pour l'aider à accomplir un certain nombre d'actions qui ont pour rôle de lui permettre de réaliser cette sortie dans le respect des normes prescrites par les mondes du spectacle vivant (arriver quelques minutes avant l'horaire du spectacle, avoir son billet, s'asseoir à sa place numérotée, ne pas manger pendant la représentation,

Dewey ([1934] 2005), nous ne réduisons pas ce type d'expérience particulière à cette seule situation de réception de l'art. Autrement dit, en rupture avec les théories kantiennes qui identifient le champ de l'esthétique à celui de l'expérience artistique, ces auteurs prônent une distinction entre esthétique et artistique. John Dewey qui appartient au courant d'une théorie esthétique pragmatiste ne se limite pas l'expérience esthétique aux beaux arts mais l'étend à toute pratique des formes expressives comme la danse, les musiques populaires, la décoration, les pratiques du corps etc.

²⁴² Voir au sujet de la formation et de l'énonciation de la personnalité culturelle l'ouvrage d'Emmanuel Ethis, *Pour une po(é)tique du questionnaire en sociologie de la culture, Le spectateur imaginé* (Ethis, 2004).

éteindre son téléphone portable, etc.). C'est aussi par la médiation de ce support et de toutes les actions prescrites par ce dernier, que le spectateur est en capacité de vivre une expérience esthétique.

Une fois encore, nous aurons recours à la linguistique textuelle pour mener l'analyse des productions discursives que sont les catalogues des spectacles des programmes de saison de la régie SCOP. Et, même si ce mémoire de thèse ne prend pas pour objet de recherche ce type d'écrits que sont les programmes des théâtres, il nous a semblé pertinent d'identifier le type de textes qui en constituent le cœur, soit le catalogue des spectacles. Ceci afin de mettre l'accent sur le caractère hétérogène des programmes et surtout sur la différence de catégorie de discours entre la partie catalogue et la partie éditoriale (à laquelle viennent s'ajouter les logotypes, la signature, la cartographie).

7.3.1. Catalogue des spectacles ou *dire de sortir au théâtre et comment faire* pour sortir au théâtre

Le catalogue des spectacles qui constitue le cœur du programme a une double fonction : celle d'informer sur les spectacles, c'est-à-dire de *faire-savoir* au spectateur-destinataire le contenu de la saison théâtrale à venir pour l'entraîner vers le *faire-faire quelque chose à quelqu'un* (Adam, 2001 : 26), c'est-à-dire lui faire acheter des places de spectacle et lui permettre de se rendre le moment venu et à l'heure prévue sur le lieu de la représentation. Entre le fait d'informer et le fait de passer à l'acte, action qui consiste à sortir au théâtre, le rôle du programme consiste donc dans le fait de *dire comment faire* (dimension procédurale), c'est-à-dire à donner des conseils sur les spectacles, sur la sortie en elle-même (localisation, accès, horaires etc.), sur la réservation, et l'achat des places. On remarque aussi que le programme dit au lecteur-destinataire de le lire et comment le lire. Le programme dit aussi d'aller naviguer sur le site internet de *Scènes et Cinés* et dit comment l'utiliser.

À l'intérieur du programme, un catalogue des spectacles

Le mot de catalogue est utilisé de manière délibérée dans ce mémoire de thèse. Car nous le trouvons tout à fait révélateur de la forme comme du contenu de cette partie du programme qui est principalement constituée d'une liste de noms de spectacles établie avec un classement par genres ou par ordre chronologique de leur diffusion dans les théâtres de la régie SCOP, cumulé à une série d'actions-injonctions sur les manières de faire pour sortir au théâtre. Philippe Hamon (1981) dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du descriptif*, nous conforte dans l'idée de recourir au mot de catalogue lorsqu'il définit la description, du fait de son style paratactique :

« Mais la description est, nous semble-t-il surtout, la conscience lexicographique de l'énoncé. Le fait qu'elle puisse prendre aisément la forme du catalogue ou de l'inventaire, c'est-à-dire de formes paratactiques, montre bien sa relative indépendance par rapport à toute "syntaxe" » (Hamon, 1981 : 45).

À cette définition générale, il faut préciser que le mot de catalogue induit une dimension marchande que n'introduit ni le mot de répertoire (des spectacles) ni celui de guide (des spectacles). Nous avons au départ pensé à faire appel à l'un ou l'autre de ces termes pour qualifier cette partie du programme, et puis nous avons préféré celui de *catalogue* parce qu'il induit justement l'idée, d'une part, d'un système de classement qui rend cohérent une juxtaposition de descriptions, et d'autre part, de vendre quelque chose à quelqu'un. En effet, si l'on se réfère à l'une des définitions du mot catalogue qui figure sur le site internet du *Centre national des ressources textuelles et lexicales*, on se rend compte qu'il n'est pas incongru de rapprocher le catalogue d'un théâtre à celui d'un commerce étant donné les caractéristiques soulignées par la définition suivante :

« Brochure que propose un commerçant ou un grand magasin à ses clients et qui contient une liste d'articles accompagnés des prix, illustrations et autres renseignements concernant la vente. Acheter, feuilleter un catalogue de grand magasin ; catalogue publicitaire » (souligné par nous).

Pour éviter toute confusion et anticiper sur les critiques que pourrait susciter cette comparaison, il nous faut préciser que ce rapprochement a une fonction heuristique, permettant de repérer les marques facilitant la catégorisation de ce genre de discours. Il ne doit pas être perçu comme un moyen d'assimiler une pièce de théâtre à un quelconque article marchand. Lorsqu'il est question de payer une place de spectacle, il s'agit d'acheter un droit d'entrée pour voir la représentation d'une œuvre. En aucun cas, il est

question de posséder un spectacle qui, en tant que représentation à caractère unique, n'est pas reproductible dans sa nature d'événement qui se déroule au présent. Cependant, malgré la spécificité d'une représentation théâtrale, il ne faut pas nier pour autant la dimension commerciale qui est attachée à l'objet programme, dans le sens où il a comme fonction principale de faire acheter, et de dire comment acheter des places de spectacle.

Revenons-en à la définition citée plus haut. Celle-ci met l'accent sur le fait que cette partie du catalogue présente plusieurs spécificités : se présenter sous forme de liste de descriptions, faire figurer les prix et tous les autres renseignements qui concernent la vente des places de spectacle et la sortie proprement dite au théâtre (accès au théâtre, horaire de la représentation, modalité de la réservation des places etc.). L'analyse formelle et textuelle de la partie catalogue du programme nous permet d'identifier deux types de description : les textes de présentation des spectacles comme première description à laquelle vient s'ajouter un deuxième type de description au service de la première, formé d'appareils métalinguistiques tels que les guides du spectateur, les fiches individuelles de réservation, les tableaux d'abonnement et de tarifs, les listes de coordonnées des équipements, les cartes géographiques, les calendriers (par lieu et par mois) et les sommaires (général et par genres).

Étant donné ces différentes formes de textes qui composent le catalogue, il est dans notre intérêt de le décomposer en trois sous-parties : la description-liste, la description-publicité des spectacles et la description procédurale d'actions. Ce mode de découpage du catalogue met en lumière le caractère dominant de la description dans ces textes, mais aussi sa dimension pragmatique dans le sens où le programme peut-être rattaché au genre de discours *d'incitation à l'action* (Adam, 2001).

La description-publicité : le descriptif des spectacles ou l'incitation à aller voir

La catégorie de la description-publicité nous permet de qualifier la rubrique du programme consacrée à la présentation des spectacles. Dans les programmes de saison de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, cette rubrique n'a pas de nom stable d'un programme à l'autre. Elle porte le nom de « au programme cette saison »²⁴³, « la programmation »²⁴⁴, ou « les spectacles »²⁴⁵. Parfois même elle ne porte pas de nom : soit elle est décomposée en sous-rubrique (par genres) comme dans le programme de saison 2006-2007, soit elle n'est introduite par aucun nom de rubrique ou sous-rubrique comme dans le programme de saison 2007-2008.

²⁴³ Programme de la saison 2009-2010

²⁴⁴ Programme de la saison 2010-2011

²⁴⁵ Programme de la saison 2008-2009

Prenons l'exemple de la présentation du spectacle *Vers toi terre promise* du

Vers toi terre promise

Tragédie dentaire / De Jean-Claude Grumberg
/ Théâtre de la Manufacture - CDN Nancy Lorraine



ISTRES
THÉÂTRE DE L'OLIVIER
VENDREDI 8 AVRIL 20H30

Mise en scène : Charles Tordjman
Avec : Philippe Fretun, Antoine Mathieu,
Clotilde Mollet et Christine Munlo

Durée : 1h35 / Catégorie **B**

Charles et Clara Spodeck soignent les maux de dents. Ils sont juifs. Dans le Paris d'après-guerre, ils reçoivent les parents de victimes de la Shoah. Cette souffrance, ils la connaissent bien : une de leur fille n'est pas revenue des camps, l'autre reste cloîtrée dans le couvent qui l'a accueillie pendant l'Occupation. Plus rien ne les retenant, ils partiront. Vers quel espoir ?

Tel est le cadre de cette « tragédie dentaire » qui nous embarque dans une histoire vraie avec émotion, humour, justesse et humanité.

Jean-Claude Grumberg a reçu le Molière 2009 du meilleur auteur francophone vivant pour ce spectacle, également récompensé par le Grand Prix du syndicat de la critique pour la meilleure création d'une pièce en langue française.

Un spectacle du Théâtre de la Manufacture - CDN Nancy Lorraine.
Coproductions : Théâtre du Jeu de Paume Aix-en-Provence, Grand
Théâtre de Luxembourg, Théâtre du Rond-Point Paris - avec le
soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, du Théâtre de
la Commune - CDN d'Albi/versailles, l'ade de la SACD

Figure 8 : Présentation du spectacle Vers toi Terre Promise, programme de saison 2010-2011 de la régie SCOP

programme de la saison 2010-2011 (p. 47) pour avoir un aperçu global du type de séquence textuelle qui constitue la description-publicité. Nous l'avons choisi, car il

présente les caractéristiques propres à cette partie du catalogue, il en est un exemple prototypique :

Le texte du spectacle « Vers toi terre promise », ainsi que le plan du texte, viennent confirmer que l'on a affaire à un texte descriptif où l'objet de la description est la pièce de théâtre (thème principal). À travers ce texte, le scripteur expose par le nom de la pièce, ce que J-M. Adam appelle le thème-titre, c'est-à-dire l'objet du discours (Adam, 1987 : 8). L'objet du discours une fois énoncé par le titre, les blocs d'informations qui le complètent ont une fonction informative, visant à décrire les propriétés et les qualités de la pièce. C'est la nature des informations qui nous permet de dire de cette partie du programme qu'elle est bien un catalogue puisque sont présents, en partie sous forme de listes, tous les éléments qui informent le lecteur-spectateur sur le spectacle : le genre de spectacle (théâtre, tragédie-comédie), le prix ou plutôt un ordre de prix (catégorie tarifaire B), le type de mise en scène (nom du metteur en scène et photographie), informations sur la date et le lieu de la représentation, les récompenses offertes à l'auteur pour son œuvre, etc.

Plan du texte :

- 1- Nom du spectacle, thème-titre
- 2- Liste d'informations : genre de théâtre (tragédie dentaire), auteur de la pièce, théâtre producteur (producteur principal)
- 3- Photographie d'une scène du spectacle : composante iconographique qui donne une idée du spectacle et en surimpression le genre du spectacle (théâtre)
- 4- Liste d'informations sur le lieu et la date de la représentation (ville, nom du théâtre, jour et heure de la représentation)
- 5- Liste des artistes (metteur en scène et comédiens)
- 6- Liste d'informations sur la durée et la catégorie du spectacle (les prix changent en fonction de la catégorie des spectacles, c'est un moyen pour ne pas afficher sur le prix dans la partie descriptive des spectacles)
- 7- Texte : séquence descriptive (résumé de l'histoire, informations sur les émotions suscitées par la pièce et sur les prix reçus par l'auteur de la pièce).
- 8- Liste des coproductions du spectacle

Le lexique utilisé pour décrire le spectacle « Vers toi terre promise » relève d'un domaine de spécialité relatif aux mondes du spectacle vivant (tragédie, théâtre, metteur en scène, CDN, Molière du meilleur auteur francophone etc.). Ce lexique combine à la fois termes techniques (metteur en scène, coproductions etc.) et termes esthétiques (tragédie, nom de l'auteur, des comédiens, théâtre etc.). Cet univers de référence est supposé commun à l'énonciateur et au lecteur-destinataire. Cependant, la relation entre l'énonciateur et le destinataire est dissymétrique, puisque ce texte délivre un savoir sur le spectacle qui passe d'un « actant plus informé à un actant moins informé et suppose donc une hiérarchie des participants dans la communication. Quelque chose s'échange, mais vérifiable, authentifié, organisé par une compétence linguistique particulière » (Hamon, 1981 : 52). Il est évident pour le destinataire qu'il vient chercher dans le programme une expertise en matière artistique qui correspond à ses horizons d'attente de spectateur. Il va pour cela tenter d'identifier dans ce texte descriptif les marques qui vont attirer son attention et qui vont induire chez lui un registre d'interprétation et d'appréciation.

En ce qui concerne le prix, cette information n'est pas affichée directement dans le texte, mais il est signifié par un symbole (une lettre de l'alphabet) correspondant à une catégorie tarifaire. L'introduction de la lettre A, B ou C dans le texte donne un ordre de prix au lecteur-spectateur qui connaît déjà ce système de classement. Si ce n'est pas le cas du destinataire, des outils métalinguistiques sont mis à sa disposition en fin de programme (grille des tarifs et des abonnements) pour identifier le prix qui concorde avec la catégorie indiquée. Dans ce système, chaque catégorie correspond à un prix. Il existe pour ces théâtres trois types de catégories : A, B ou C. Les places des spectacles de catégorie A sont celles qui ont le montant le plus élevé ; tandis que celles estampillées catégorie C correspondent, au contraire, aux places dont le montant est le moins élevé. Ainsi, de A à C, les prix sont décroissants. Ce système peut varier dans le cas où le lecteur-spectateur décide de souscrire à une formule d'abonnement qui permet d'avoir des prix plus avantageux.

La question du prix n'est pas la seule information proposée au lecteur-spectateur. Dans ce bloc de textes, il trouve aussi des données d'ordre artistique (auteur, metteur en scène, comédiens, genre du spectacle, etc.), d'ordre technique (durée, liste des coproductions, etc.), mais aussi d'ordre pratique sur le spectacle (spectacle non numéroté, catégorie de public visé par le spectacle, le lieu, la date et l'horaire de la représentation,

etc.). Ces informations font toutes l'objet d'une mise en liste produisant un rythme de lecture syncopé spécifique à l'énoncé descriptif.

Ces listes sont accompagnées, dans les cinq programmes de la régie SCOP, d'une photographie d'une des scènes du spectacle ou d'une image qui a une valeur illustrative et informative en ce qui concerne le type de mise en scène et le genre du spectacle. Dans cette partie du catalogue, le texte et l'image ne sont pas autonomes et participent du même message visant à décrire les qualités du spectacle. La photographie, comme nous l'a confié lors d'un entretien une spectatrice, J.L-E (femme, enseignante, 58 ans) peut véritablement avoir une influence sur le choix des spectacles :

JLE : Alors, je lis le résumé qu'ils en font. Alors moi, mes parents avaient un cinéma et avant, vous êtes trop jeune pour savoir ça, mais avant dans les salles de cinéma, avant un film, heu... le réalisateur ou le producteur, je ne sais pas, envoyait quelques photos que nous mettions sur les murs du cinéma. Et, j'ai pris l'habitude, comment dire... en voyant les photos parce qu'en principe, les photos qui sont prises devraient être une synthèse de ce qui va se passer, si elles sont bien faites, bien prises, voilà hein... et donc j'arrive, enfin... je me trompe rarement sur le spectacle, j'arrive à voir avec les photos et avec les synthèses qui sont faites ce qui va me convenir, parce que j'ai pris cette habitude depuis enfant à regarder et à voir le résultat et à me dire bien oui ça... Voyez, c'est le cerveau qui fait ça hein, qui s'occupe de ça. Ce n'est pas conscient, mais je m'aperçois que ça m'a beaucoup aidée parce qu'aujourd'hui, je me trompe peu sur les spectacles... je suis rarement déçue, rarement, ça peu m'arriver mais je suis rarement déçue, en principe je ne me trompe pas [rires] ».

(Entretien n°7b)

À la suite de cette photographie et des listes d'informations, se trouve un texte composé de plusieurs courts paragraphes. Ces différents paragraphes remplissent des rôles distincts : le premier paragraphe est un résumé de l'histoire mais il peut aussi décrire ce qu'il se passe sur scène. Le deuxième s'autorise une parenthèse évaluative sur le spectacle, et le troisième décrit les prix remportés par l'auteur de la pièce ou introduit un extrait de commentaire critique d'un support médiatique généraliste ou spécialisé qui fait autorité, et qui a valeur d'argument en faveur de l'œuvre. Sur notre exemple tout à fait

représentatif de ce type de séquence, voici le contenu divisé en trois paragraphes bien distincts du point de vue de la mise en page :

· Le résumé de l'histoire :

« Charles et Clara Spodeck soignent les maux de dents. Ils sont juifs. Dans le Paris d'après-guerre, ils reçoivent les parents de victimes de la Shoah. Cette souffrance, ils la connaissent bien : une de leur fille n'est pas revenue des camps, l'autre reste cloîtrée dans le couvent qui l'a accueillie pendant l'Occupation. Plus rien ne les retenant, ils partiront. Vers quel espoir ? »

· La parenthèse évaluative :

« Tel est le cadre de cette « tragédie dentaire » qui nous embarque dans une histoire vraie avec émotion, humour, justesse et humanité. »

· Les informations sur les prix reçus par l'auteur, argument en faveur de l'œuvre et de ses qualités :

« Jean-Claude Grumberg a reçu le Molière 2009 du meilleur auteur francophone vivant pour ce spectacle, également récompensé par le Grand Prix du syndicat de la critique pour la meilleure création d'une pièce en langue française. »

Tandis que le premier paragraphe est de nature référentielle en tant qu'il est une description-résumé de l'histoire, les deux suivants sont révélateurs de la volonté de séduire le lecteur-spectateur et de le conseiller en faveur de l'œuvre, objet du discours par le recours à un discours évaluatif qui multiplie les prises de position et les manifestations modales. Au sein des cinq programmes de la régie et dans la partie description des spectacles, il est très courant de trouver à l'instar de l'exemple exposé, ce type de

parenthèses évaluatives qui usent d'un vocabulaire mélioratif : « *Fantômas revient* est un feuilleton grand-guignolesque merveilleusement joué et chanté, une comédie funk et soul, un hommage à l'humour noir, aux cartoons et aux séries B... »²⁴⁶, « Un spectacle essentiel et nécessaire, esthétiquement très fort dans une superbe scénographie qui ne cesse de se mouvoir sur le plateau »²⁴⁷, « Un spectacle d'une originalité et d'une créativité remarquables »²⁴⁸ (souligné par nous).

Dans ces séquences textuelles, l'effacement de la présence énonciative est un procédé par lequel la régie culturelle SCOP tente de garantir de la vérité des informations fournies en tentant de réduire le caractère subjectif de ses énoncés malgré leur caractère évaluatif. Pour renforcer ce « contrat de vérité » (Adam, 2001 : 23) ou cet « effet de vérité » (Hamon, 1981 : 53) relatifs à ces informations sur les spectacles et pour rendre compte du caractère moins subjectif qu'expert de ces propos, à ces évaluations sont adjointes des énumérations de récompenses ou des extraits de discours rapportés de commentaires critiques.

La régie culturelle, par la mise en texte et la mise en forme de ces informations, tente de rendre ces critères d'évaluation comme étant des éléments objectifs. Sur l'ensemble des programmes de la régie SCOP, ces extraits de discours critiques qui arrivent toujours en fin de texte portent systématiquement les marques de l'énonciateur, contrairement aux blocs de textes qui les précèdent, par la présence, en guise de signature, du nom du journal, du magazine ou d'une personnalité critique qui fait autorité dans les mondes du spectacle vivant. Cette forme d'intertextualité, où il y a « présence effective d'un texte dans l'autre »²⁴⁹ (Genette, 1982 : 8) sert à clôturer la partie description-publicité du catalogue.

²⁴⁶ Extraits du programme de la saison 2006-2007, p.8, « *Fantômas revient* ».

²⁴⁷ Extrait du programme de la saison 2009-2010, p.35, « *Nathan le sage* ».

²⁴⁸ Extrait du programme de la saison 2008-2009, p.67, « *Balé de rua* ».

²⁴⁹ Gérard Genette définit l'intertextualité comme suit : « Je définis [l'intertextualité] pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8).

Ce procédé d'insertion d'un texte dans un autre a pour but de cautionner et de renforcer les propos du scripteur-descripteur du texte, et plus largement de légitimer les choix de l'institution par le truchement du discours d'un autre, dont la légitimité est supposée reconnue par le lecteur-spectateur. Ce procédé analysé dans le catalogue du programme de la régie n'est pas sans nous faire penser à l'usage qui est fait de la bibliographie dans les catalogues d'exposition et qui est souligné par Louis Marin : « Ainsi, les bibliographies. Elles convoquent dans le livre [le catalogue] les entours qui le légitiment et le consacrent comme texte de même rang, de même classe, de même qualité que ceux qu'il cite » (Marin, 1975 : 54).

Ce recours au discours de commentaire critique est un moyen textuel et visuel supplémentaire pour faire adhérer (*faire-croire*) les lecteurs à la proposition artistique qui leur ait faite et, finalement, pour les convaincre d'acheter des billets et se déplacer pour voir (*faire-faire*) le spectacle. En fin de compte, ce procédé est un faire-valoir du point de vue de l'institution régie SCOP dont émane le texte de manière à favoriser sa visée persuasive. Philippe Hamon reconnaît aussi que le texte descriptif peut être aussi « persuasif, conatif, argumentatif, ou du moins moment [...] d'une suite dialectique ou quelqu'un, le descripteur, cherche à prouver, ou à transmettre, quelque chose à quelqu'un d'autre (ou cherche à se prouver à soi-même quelque chose) » (Hamon, 1981 : 53).

Voici quelques exemples extraits des programmes de la régie :

« C'est l'une des plus envoûtants spectacles que l'on puisse voir en ce moment... Deux actrices, fines, émouvantes, très expressives, portent les personnages de Sarraute, avec le fascinant jeu de la voix de leurs partenaires. Une mise en scène subtile pour une remarquable création. » Armelle Héliot, *Le Figaro*

(saison 2008-2009, p. 75, « Pour un oui ou pour un non »)

« Pic émotionnel du Festival d'Avignon, Oncle Vania rend à la pièce sa rage contenue » *Le Monde*

« Un régal de fraîcheur, une bénédiction (...) resteront des images fortes » *Les inrockuptibles*

(saison 2009-2010, p. 83, « Oncle Vania à la campagne »)

« Un tempérament de grande actrice populaire comme on n'en fait plus...charnelle et instinctive, capable de faire rire et pleurer à la fois. » *Télérama*

(saison 2007-2008, p. 66, « La maman bohème et Médée »)

« Laurent Hata a finement adapté le long poème dramatique composé en 1779. Dans un espace et des costumes hors du temps, une jeune troupe nous enseigne avec esprit et insolence combien il est essentiel de penser par soi-même. Hors de toute convention, tout conformisme. La leçon résonne étrangement fort aujourd'hui. » *Télérama*

« Laurent Hata signe là un spectacle brillant » Marie-Cécile Nivière, *Pariscope*

(saison 2009-2010, p. 34, « Nathan le sage »)

« Philippe Claudel (Prix Renaudot en 2003 pour *Les âmes grises*) signe le texte et la mise en scène. »

(saison 2010/2011, p. 28, « Le Paquet »)

« Molière 2008 du meilleur spectacle du théâtre privé, de la meilleure adaptation pour Xavier Jaillard, de la meilleure comédienne pour Myriam Boyer »

(saison 2008-2009, p. 69, « La vie devant soi »)

« Une nouvelle étoile du Flamenco, consacrée en 2002 par le prix de la Biennale de Séville, à découvrir absolument »

(saison 2008-2009, p. 21, « Juncà »)

« Médaille d'or du Festival du cirque de Demain en 2007 »

(saison 2008-2009, p. 42, « Traces »).

Ces extraits montrent clairement le rôle de conseil, d'incitation à voir qu'opèrent l'évocation des prix remportés par les spectacles et l'introduction de discours rapportés qui sont des fragments de commentaires critiques sur-marqués par l'italique et/ou les guillemets. Ces extraits de discours ont une « prétention documentaire » et reposent sur une éthique de la parole exacte et de l'objectivité (Maingueneau, 1998 : 133). La présence de ces deux types d'information dans les descriptifs des spectacles nous laisse entrevoir l'importance accordée à la critique et aux évaluations des spectacles par les lecteurs-spectateurs en tant qu'elles sont déterminantes dans les choix des spectacles. C'est ce que nous a confirmé l'une de nos interviewés :

« M-JH : je m'aide aussi du site d'Ouest Provence puisqu'il présente aussi les pièces... je vais un petit peu sur internet, je regarde la préprogrammation, je sais plus si c'est sur la programmation ou la préprogrammation où il y a aussi des avis « à voir absolument », « coup de cœur » et ça aussi ça m'aide quoi... je me dis après tout, puisque c'est un coup de cœur on va essayer de voir si j'ai le même voilà. [...] ».

(Entretien n° 3b)

C'est justement parce que ces descriptions ont une fonction de faire la promotion des spectacles que nous avons appelé cette partie du catalogue *la description-publicité*. Ces textes mêlent à la fois un genre artistique et un genre publicitaire. Ce terme de description-publicité est emprunté à Jean-Michel Adam (2001) et nous semble tout à fait convenir pour situer sa visée, c'est-à-dire qu'à la question de savoir pourquoi ce texte a-t-il été produit, nous pouvons répondre que la description-publicité se résume, à l'image de tous les textes d'incitation à l'action, à une action discursive qui a pour but de faire croire en la vérité de ce qui est dit de manière à activer le passage à l'acte, l'achat des places de spectacle.

La description-liste : pour une lecture tabulaire du programme

Cette deuxième catégorie qu'est la description-liste regroupe tous les sommaires (généraux et par genres), les calendriers (par lieu et par mois), les cartes, et toutes les informations sur les tarifs et les abonnements.

Ces textes ont en commun d'offrir une organisation textuelle structurée par la verticalisation de l'énumération²⁵⁰. Cette forme de mise en texte « fait partie des procédés métatextuels qui agissent favorablement sur la lisibilité du texte » (Beaudet, 2002 : 9). Ces énumérations sont faites de titres de pièces, de dates, de tarifs, de nom de lieux, de noms de rubriques, de noms d'abonnements, de numéros de pages. Voyons un exemple de sommaire extrait d'un des programmes de la régie SCOP :

Sommaire	
LES SALLES DE SCENES ET CINES	p.2 à 3
Calculations, acheteurs, contacts	
EDITORIAL	p.4
SOMMAIRE PAR GENRE	p.8 à 9
LEGENDE	p.10 à 11
AU PROGRAMME CETTE SAISON	p.12 à 85
Septembre	p.12 à 13
Octobre	p.13 à 23
Novembre	p.24 à 35
Décembre	p.36 à 49
Janvier	p.44 à 52
Février	p.53 à 56
Mars	p.56 à 68
Avril	p.68 à 74
Mai	p.75 à 81
Juin	p.82 à 83
JAZZ CLUB AU COMODIA	p.84 à 85
AUTOUR DES SPECTACLES	p.86 à 89
SITE INTERNET / GUIDE DU SPECTATEUR	p.90 à 91
ABONNEMENTS	p.92
TARIFS	p.93
CALENDRIER PAR LIEU	p.94 à 97
POUR RESERVER PAR COURRIER	volets détachables
Collection des spectacles	
Fiche individuelle de réservation	

SAISON 2009-2010

5

Figure 9 : Sommaire extrait du programme de la saison 2009-2010 de Scènes et Cinés Ouest Provence

Plan du texte :

- 1- Nom de la rubrique « Sommaire » qui sert de *thème-titre* (opération d'ancrage des séquences descriptive (Adam, 2001 : 21))
- 2- Liste des rubriques qui composent le sommaire : énumération des composants du tout « sommaire » :
 - a. Nom des différentes rubriques et de ses composantes (coordonnées, liste des mois du programmé, calendrier, fiche individuelle de réservation) et pages correspondantes.
- 3- Infographie qui précise la saison concernée par ce programme (2009/2010) et le capitule de pissenlit qui est un élément graphique qui ponctue le programme.

À la différence des autres listes évoquées plus haut, les cartes offrent au lecteur-spectateur des énumérations qui peuvent apparaître désordonnées dans l'espace de la page. En effet, elles ne respectent plus tout à fait le principe de la verticalité, c'est-à-dire que l'ordre des éléments n'est pas la linéarité, mais une organisation fondée sur une syntaxe visuelle particulière²⁵¹. Ce type d'énumération montre le « pouvoir spécifique de la cartographie de mettre les lieux en relation et de jouer sur leurs proximités, leurs symétries, leurs éloignements » (Jacob, 1992 : 215). Sur l'image ci-dessous, qui est extraite du programme 2009-2010 de la régie SCOP, se côtoient deux types de description-listes, l'une verticale qui se compose des coordonnées des théâtres, des cinémas et de L'Usine, et l'autre qui se déploie sous la forme d'une représentation spatiale qui indique la localisation des théâtres à l'échelle du territoire intercommunal.

²⁵¹ Voir les travaux fondamentaux de Jacques Bertin autour de la sémiologie graphique (Bertin, 1999).

Les Salles du réseau

3 théâtres



LE THÉÂTRE CENTRE CULTUREL MARCEL PAGNOL
Avenue René Cassin - 13270 Fos-sur-Mer
Renseignements : 04 42 11 01 99 / Télécopie : 04 42 11 02 47
telleo@scenesetcines.fr
Horaires d'ouverture au public : du mardi au vendredi : 9h-12h / 14h-18h
Les jours de spectacles : à partir de 14h



THÉÂTRE DE L'OLIVIER
Boulevard Léon Blum - 13800 Istres
Renseignements : 04 42 56 48 48
Administration : 04 42 55 24 77 / Télécopie : 04 42 56 95 36
lolivier@scenesetcines.fr
Horaires d'ouverture au public : mardi, mercredi, vendredi : 9h30-12h30 / 14h-18h / samedi : 14h-18h
Les jours de spectacles : à partir de 14h / les samedis jusqu'à 17 heures inclus : 9h30-12h30



THÉÂTRE LA COLONNE
Avenue Marcel Paul - 13140 Miramas
Renseignements : 04 90 58 17 86
Administration : 04 90 50 05 26 / Télécopie : 04 90 50 00 84
lacolonne@scenesetcines.fr
Horaires d'ouverture au public : lundi : 18h30-19h / mardi, mercredi, vendredi : 10h-12h30 / 13h-18h / les jours de spectacles : à partir de 14h

2 salles de diffusion culturelle de proximité



ESPACE GÉRARD PHILIPPE
(Spectacle vivant et cinéma)
Avenue Gabriel Péri
13230 Port-Saint-Louis-du-Rhône
Renseignements : 04 42 48 52 11
Télécopie : 04 42 48 57 84
espacegerardphilipe@scenesetcines.fr
Horaires d'ouverture au public : Du lundi au vendredi : 18h30-12h / 13h30-17h
Les jours de spectacles : à partir de 14h



ESPACE ROBERT HOSSEIN
(Spectacle vivant et cinéma)
Boulevard Victor Jacquet - 13450 Grans
Renseignements / Télécopie : 04 90 35 71 53
espace-robert-hossein@scenesetcines.fr
Horaires d'ouverture au public : lundi, vendredi : 9h30-12h / 14h-17h30 / mardi : 9h30-12h
jeudi : 14h-17h30 / les jours de spectacles : à partir de 14h

3 cinémas



LE COLUCHE
Allée Jean Jaurès - 13800 Istres
Renseignements : 04 42 56 92 34



L'ODYSSÉE
Centre Culturel Marcel Pagnol
Avenue René Cassin
13270 Fos-sur-Mer
Renseignements : 04 42 11 02 10



LE COMŒDIA
Rue Paul Vallart - 13140 Miramas
Renseignements : 04 90 50 14 74



Une salle Musiques Actuelles
L'USINE
Rt 569 - 13800 Istres
Renseignements : 04 42 56 02 21
Télécopie : 04 42 11 88 21



www.scenesetcines.fr

Figure 10 : Présentation des salles de la régie, extrait du programme de la saison 2009-2010 de Scènes et Cinés Ouest Provence

Plan du texte :

Page de gauche (p.2)

- Nom de la rubrique : « Les salles du réseau Scènes et Cinés »
- Nom de la sous-rubrique : « 3 théâtres »
- Noms des théâtres (liste) accompagnés d'une photographie d'illustration : informations diverses (adresse postale, téléphone, télécopie, adresse internet, horaires d'ouverture au public)
- Noms des salles de diffusion culturelle de proximité (liste) accompagnés d'une photographie d'illustration : informations diverses (adresse postale, numéro de téléphone et de télécopie, adresse internet, horaires d'ouverture au public)

Page de droite (p.3) :

- Noms des cinémas (liste) : informations diverses (adresse postale, numéro de téléphone)
- Nom de la salle de musiques actuelles : informations diverses (adresse postale, numéro de téléphone et de télécopie)
- Infographie : carte du territoire intercommunal de Ouest Provence qui permet de situer les villes et les théâtres et logotype du co-voiturage
- Adresse du site internet de la régie SCOP en bas de page

On le voit avec ces deux exemples, la matière textuelle est organisée selon une hiérarchie de titres dont la spécificité est la grande variété de corps et de couleurs de caractères (titres, sous-titres, noms des rubriques, informations, adresse du site internet, noms des théâtres etc.). À cela s'ajoutent les sauts de lignes et les alinéas plus ou moins sur-marqués (par les variations de couleurs, par la présence de puces). Enfin, les composantes iconiques et infographiques (le capitule de pissenlit, la carte, le logotype du co-voiturage etc.) viennent renforcer un peu plus encore la forte segmentation typographique qui sert la « vi-lisibilité » du texte. Ces spécificités valent aussi pour les séquences textuelles comme les calendriers et les pages sur les tarifs et les types d'abonnement. C'est Jean-Michel Adam qui introduit cette notion de « vi-lisibilité » et qui la considère comme moyen systématique d'« exploitation des possibilités de mise en forme typographique » (Adam, 2001 : 25).

« Ces caractéristiques de segmentation typographique, qui mettent un plan de texte en évidence, sont seulement un peu plus importantes dans cette catégorie textuelle que dans certaines autres pour des raisons pragmatiques d'articulation étroite d'une vi-lisibilité du dire favorisant le faire pratique d'application, le passage à l'acte » (Adam, 2001 : 25).

Ce type de textes a la particularité de former des listes pour permettre, non pas une lecture linéaire du document, mais plutôt une lecture tabulaire, c'est-à-dire une lecture fragmentée par des blocs d'informations cohérents. Les listes sont un moyen de mise en forme spatiale du texte où « l'information n'y est pas notée de façon analogique par rapport à la parole, en utilisation des articulations textuelles de type verbale, mais sous une forme propre à l'écrit, en faisant jouer l'ordre du visuel et de la tabularité » (Vandendorpe, 1999 : 127). La notion de tabularité est précisément abordée par Christian Vandendorpe (1999) dans son ouvrage *Du papyrus à l'hypertexte*. L'auteur définit la tabularité comme

« la possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en identifiant d'emblée les sections qui l'intéressent, tout comme dans la lecture d'un tableau l'œil se pose sur n'importe quelle partie, dans un ordre décidé par le sujet. » (Vandendorpe, 1999 : 39).

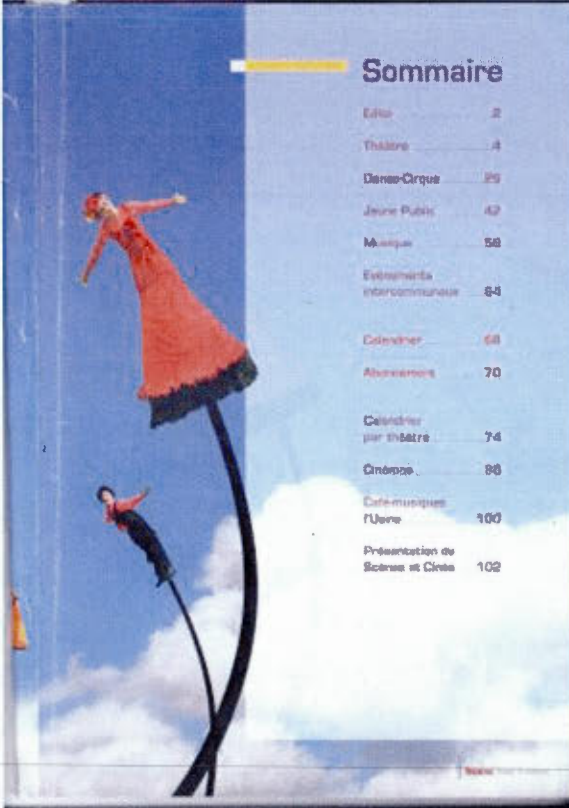
Cette notion de tabularité est opposée à celle de linéarité dont l'un des éléments fondateurs est l'ordre du temps, c'est-à-dire que la compréhension du texte est dépendante d'une lecture qui en suit le fil. Comme exemples d'ouvrages qui ne font pas appel à une

lecture linéaire, Christian Vandendorpe cite les encyclopédies et les dictionnaires qui, en tant qu'ouvrages de consultation, ne se parcourent pas de la première à la dernière page. À l'image de ces types d'ouvrages, les programmes et la partie catalogue forment eux aussi des textes fragmentaires qui se feuilletent au gré des envies du lecteur-spectateur grâce à la profusion des portes d'entrées qui lui sont offertes : sommaire général, sommaire par genres, catalogue des spectacles par genres, calendrier par mois, calendrier par théâtre etc.

Catalogue des spectacles : multiplication des entrées en direction des spectacles, pour une hiérarchisation des modalités de classement de l'information culturelle

Le premier programme (saison 2006-2007) et le quatrième (saison 2009-2010) de la régie SCOP sont tout à fait révélateurs de cette multiplication des repères tabulaires puisqu'ils conjuguent, dans le même document, une énumération des spectacles par genres (théâtre, danse-cirque, jeune public, musique et événements intercommunaux), par théâtre (les spectacles sont classés par lieu de diffusion), et par ordre chronologique (les spectacles sont classés par leur date de diffusion). Autrement dit, les mêmes informations (en l'occurrence la liste des spectacles) sont reprises sous différentes formes de mises en pages, fondées sur différents critères de classement : les genres, les lieux de représentation et les dates de représentation (mensualisation de la programmation).

Figure 11 : Sommaire du programme de la régie SCOP, saison 2006-2007



Sommaire	
Editor	2
Théâtre	4
Danse-Cirque	25
Jeune Public	42
Musique	58
Evénements intercommunautaires	84
Calendrier	68
Abonnements	70
Calendrier par théâtre	74
Cinéma	88
Cinéma-musique l'Ulysse	100
Présentation de Scènes et Cinéma	102

On comprend en effet le choix éditorial de la régie SCOP de juxtaposition dans un même texte de plusieurs modalités de classement des spectacles, le souci des concepteurs étant de permettre à tous les spectateurs de trouver plusieurs modalités d'entrée dans l'information culturelle, au regard d'une situation qui renouvelle les modalités de la pratique de lecture du programme, et de la pratique de sortie au théâtre.

Avant la mutualisation de l'ensemble des lieux de diffusion théâtrale, chaque équipement éditait un programme unique, aux couleurs et aux images de l'institution en question, avec un éditorial signé par la direction ou la présidence de l'équipement. Aujourd'hui, avec la régie, tous les théâtres se voient regrouper sous un même programme, une même identité visuelle, une même signature, celles de *Scènes et Cinéma*

Ouest Provence. Cependant, l'analyse sémiotique du catalogue met au jour une forme de hiérarchie qui s'est imposée dans la manière dont les spectacles sont classés. En effet, une grande importance est accordée au classement générique et au classement chronologique. Sur l'ensemble des programmes de la régie, excepté pour le premier programme, la partie description-publicité est structurée par la date de diffusion des spectacles dans la saison²⁵². L'accès aux spectacles par genres est pour une grande partie du corpus permis grâce à la présence des sommaires (description-listes). Par contre, le classement des spectacles par théâtre ne se présente que sous la forme d'un calendrier, situé en fin de programme dans seulement trois programmes sur six.

Notre hypothèse face à cette hiérarchisation des modes de classement de l'information dans le programme de saison est liée à la volonté de la régie SCOP de réduire l'identification qui pouvait se faire, avant la création de la régie, avec le lieu de la pratique – une identification par lieu – afin de valoriser une identification par le territoire, c'est-à-dire susciter un sentiment d'appartenance collective à l'entité que médiatise *Scènes et Cinés* à travers ses différentes médiations (parmi lesquelles se trouve le programme). Le classement par ordre générique et par ordre chronologique prétend effacer le caractère localisé (par le lieu de diffusion) de la programmation puisqu'il est un mode de classement transversal aux différents équipements d'Ouest Provence. Par sa mise en forme, le programme, participe à la hiérarchisation du mode de classement des textes descriptifs des spectacles et à la production de représentations renouvelées du territoire intercommunal qui ancrent la sortie au théâtre dans une logique territorialisée.

L'usage de la couleur comme repère des lieux de diffusion dans le catalogue

²⁵² Voir le tableau descriptif de la structure des cinq programmes de saison de la régie.

Un élément récurrent relevant de la sémiotique graphique a été introduit dans les différentes descriptions des spectacles quel que soit leur mode de classement. Il s'agit d'une codification couleur qui a été créée et conservée depuis la publication du premier programme (saison 2006-2007), afin de faciliter la compréhension du message par la création d'un mode d'identification et de distinction des équipements culturels. Pour Jacques Bertin, l'usage de la couleur participe de la lisibilité du message car elle « retient



Figure 12 : Légende, programme de la régie culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence, saison 2009-2010

l'attention, multiplie le nombre de lecteurs, assure une meilleure mémorisation et en définitive augmente la portée du message. La couleur semble souhaitable dans les *messages graphiques de nature pédagogique*. » (Bertin, [1967] 1998 : 91). Cette modalité de codage par couleur a effectivement pour fonction de distinguer les équipements au regard de leur territoire d'implantation, c'est-à-dire que tous les noms des équipements situés dans la même ville vont être identifiés par la même couleur de caractères. Tous les titres des spectacles diffusés dans un même lieu vont également être signifiés par la même couleur. Le fonctionnement de cet encodage couleur est explicité dans le programme de la saison 2009-2010, dans la rubrique « Légende » qui a pour fonction de dire de lire et comment lire le programme :

Prenons l'exemple du théâtre de Fos-sur-Mer. Dans le programme de la saison 2009-2010, sur les deux pages de présentation des salles du réseau, les noms des deux équipements culturels localisés dans la ville de Fos, Le théâtre de Fos et le cinéma L'Odyssée, sont typographiés en bleu. Sur la carte de ces mêmes pages, la ville de Fos est située, à la manière d'un drapeau, par un capitule de pissenlit de couleur bleu. Dans tous les programmes de la régie, la partie description-publicité est composée du nom du spectacle, lui-même suivi du nom du lieu de la représentation (surligné ou d'une couleur de caractères bleus pour Fos). Parfois, le nom du théâtre est cumulé au genre du spectacle (récital classico délirant), et à la date et à l'horaire de la représentation (samedi 27 février 20 h 30), pour sur-marquer par l'usage de la même couleur la localisation du lieu de représentation. Voyons comment cette codification couleur se matérialise dans les programmes :

LE THÉÂTRE
FOS-SUR-MER

Le bruit des os qui craquent

MARDI 13 JANVIER 19H
THÉÂTRE

De Suzanne Lefebvre
Cie Le Cornusseau - Québec
Mise en scène : Germain Guichard
Avec (entre autres) : Sébastien René, Lise Roy

TOUT PUBLIC À PARTIR DE 10 ANS
DURÉE : 1h15
CATÉGORIE JEUNE PUBLIC 100

Elkya est une enfant dont la vie a basculé dans la guerre civile et chaotique qui déchire son pays. La petite fille enlevée à sa famille est une enfant soldat, victime et bourreau. Comment grandir et rester humain quand les repères s'effacent devant la brutalité quotidienne sans espoir ?

C'est le petit Joseph, le plus jeune enfant du camp, qui lui rappelle son enfance, sa famille, son village, son humanité et lui donne le courage de briser la chaîne de violence en prenant la fuite. À l'hôpital où ils trouvent refuge, Angeline, l'infirmière, va les accompagner dans leur retour à une vie où les enfants peuvent peut-être grandir comme des enfants.

Un texte poignant de Suzanne Lefebvre, auteure majeure qui travaille en direction du jeune public depuis de nombreuses années. Elle parvient merveilleusement à croiser son univers avec celui des enfants, non pas pour eux, mais avec eux. Par le regard qu'elle pose sur l'enfance et sur l'art, le Compagnie du Cornusseau se démarque depuis plus de trente ans sur les scènes nationales et internationales. Portée par un travail de recherche et de création qui repousse les limites du permis et du possible, la compagnie met au cœur de sa démarche la question du Quoi dire aux enfants ? et interroge la place de l'enfant dans le monde.

LA CRÉATION ET LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE CE SPECTACLE SE DÉROULERONT AU THÉÂTRE DE FOS-SUR-MER LE MARDI 13 JANVIER 2010 À 19H00 (ET À L'ÉCHÉANCE). LES REPRÉSENTATIONS SUIVANTES SE DÉROULERONT À FOS-SUR-MER LE MARDI 13 JANVIER 2010 À 19H00 (ET À L'ÉCHÉANCE).




Figure 16 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2008-2009

FOS-SUR-MER
LE THÉÂTRE

SAMEDI 2 OCTOBRE 19H
Catégorie C-INN

Concert insolite
/ Cie Jour de Rêve

magie théâtrale

De et avec : Guillaume Vireux
Mise en scène : Philippe Cornu

Durée : 1h
A voir en famille !

Un musicien installe son matériel : pupitre, clavier, partitions. L'opéra commence mais les instruments n'en font qu'à leur tête. Ils se rebellent, se débloquent, se transforment. Les musiciens s'enrichissent. Les illusions sont spectaculaires, loin des clichés habituels de la prestidigitation. Concert insolite est un spectacle de magie théâtrale, poétique et sensible.

« Sa magie est décollante. Ransime »
Télérama

Avec le soutien du Centre de Développement Culturel et du Réseau Municipal et du Centre Culturel de Fos-sur-Mer

Figure 15 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2009-2010

L'ODYSSÉE
Centre Culturel Marcel Pagnol
Avenue René Cassin
13270 Fos-sur-Mer
Renseignements : 04 42 11 02 10



LE THÉÂTRE
Fos-sur-Mer

LE THÉÂTRE CENTRE CULTUREL MARCEL PAGNOL
Avenue René Cassin – 13270 Fos-sur-Mer
Renseignements : 04 42 11 01 99 / Télécopie : 04 42 11 02 47
letheatre@scenesetcines.fr
Horaires d'ouverture au public : du mardi au vendredi : 9h-12h / 14h-18h
Les jours de spectacles : à partir de 14h



Figure 14 : Extraits du programme de la régie SCOP, saison 2009-2010

LE THÉÂTRE
CENTRE CULTUREL MARCEL PAGNOL

Eau douce

MARDI 11 NOVEMBRE – 19H00
VENDREDI 14 NOVEMBRE – 19H00
VENDREDI 14 NOVEMBRE – 19H00
TOUT PUBLIC À PARTIR DE 10 ANS
DURÉE : 1h15
CATÉGORIE JEUNE PUBLIC 100

Une balade dans l'eau ou au cœur d'un marais nous conduit dans un monde de silence et de grands espaces. Là où le ciel rejoint l'eau, si l'on sait patienter, on perçoit un froissement, le chuchotement du vent ou un clapotis. Le marais devient théâtre de multiples histoires et tactiques pour l'eau, les plantes, les animaux, les hommes, les machines, les objets, les idées, les rêves, les espoirs, les peurs, les secrets, les secrets, les secrets.

« Eau douce, une œuvre d'art, allégorie d'un monde. Une œuvre pour tous, ouverte à tous, ouverte à tous, ouverte à tous. Une œuvre pour tous, ouverte à tous, ouverte à tous, ouverte à tous. »

Figure 13 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2007-2008

L'objectif clairement énoncé par les élus est d'agir en faveur d'une circulation des publics des théâtres sur l'ensemble du territoire d'Ouest Provence. Le programme a une finalité pratique qui n'est plus seulement d'ordre artistique et publicitaire, mais aussi d'ordre politique puisqu'il incite les spectateurs à transformer leurs représentations et leurs pratiques du territoire, par la médiation de la sortie au théâtre qui se trouve bousculée par la création de la régie. Comme nous l'a précisé Michel Levy, directeur général adjoint d'Ouest Provence, la régie SCOP a été créée pour que les spectateurs-habitants d'Ouest Provence s'identifient non plus aux équipements culturels mais au territoire de la pratique :

« Et l'autre point important, moi je crois beaucoup au côté affect et à la relation qu'il peut y avoir entre le ludique qui est le bien vivre et, s'il y a un bien vivre, on s'enracine plus facilement dans un territoire et la culture est un élément essentiel par rapport à ça...alors la culture est un élément essentiel par le spectacle vivant, la régie et la volonté de faire une régie, c'est que ça soit que les gens ne s'identifient pas au théâtre de Miramas, s'identifient pas au théâtre de Fos, ni au théâtre d'Istres mais puissent s'identifier à une programmation qui leur permette d'aller sur la salle Gérard Philippe à Port-Saint-Louis-du-Rhône tout autant qu'au théâtre de La Colonne de Miramas.

C'est leur permettre sur certains spectacles de dire il y a un car qui part de Port-Saint-Louis pour aller au spectacle à Istres ».

(Entretien n° 2)

Les changements provoqués par la création de *Scènes et Cinés* Ouest Provence ont été perçus par les spectateurs que nous avons interviewés. Certains d'entre eux nous ont d'ailleurs confié leurs inquiétudes face à l'arrivée des premiers programmes de la régie, c'est le cas de G.L., enseignante en arts plastiques de 54 ans :

GL : [...] c'est vrai que la première fois où ils se sont associés, c'était extrêmement compliqué de lire le programme, d'ailleurs on l'a reçu très tard, je pense que ça a été compliqué sur beaucoup de choses et je pense que ça m'a un peu... mais d'autre part, j'avais

une ouverture énorme « mince, je vois tout ce qu'il y a à La Colonne ! » [rires] alors ça, c'était... cette année c'est très clair.

EP : Est-ce que ça a modifié vos pratiques ?

GL : Oui, ça les a modifiées dans le sens où je vais voir plus de choses heu... je vais... avant j'allais à Fos que sur des programmations enfants, restant à Istres pour le reste alors que maintenant, je vais voir qu'ils passent tel truc et pas à Istres heu... donc c'est vrai que ça m'a ouvert un champ plus vaste, ouais...

EP : Et justement par rapport à l'usage du catalogue, parce que le premier programme ...

GL : Et le premier était difficile parce que c'était le premier, on s'est un peu perdus, mais maintenant on sait qui est qui... [rires] et puis cette année, il était très clair, l'année dernière il est arrivé tard, il a fallu se décider vite, et il y avait des choses que... je l'avais pas trouvé clair, alors que là, déjà le format est sympa et puis... puis je sais pas il est beaucoup plus clair... ».

(Entretien n°1b)

Même si dans les programmes de la régie culturelle, ces trois modalités de classement coexistent, il n'en reste pas moins que celui sur lequel l'accent a été mis, grâce aux outils de mise en forme de la matière textuelle, est l'ordre chronologique de diffusion. Ce mode de classement s'est imposé à partir du deuxième programme, c'est-à-dire que les spectacles sont listés dans la partie description-publicité – qui est centrale au catalogue – dans le respect d'une certaine linéarité temporelle. Néanmoins, les sommaires sont présents en début de catalogue pour permettre au lecteur-spectateur d'aller plus rapidement vers les spectacles en fonction des genres qui suscitent le plus son intérêt, plutôt que d'avoir à parcourir l'ensemble du catalogue de la première à la dernière ligne.

Le choix d'un ordre générique comme modalité de classement a sa pertinence dans ce type de support parce qu'il est un « système institutionnel de classement »²⁵³

²⁵³ Voir à ce sujet l'article de Pierre Bourdieu sur les « Éléments de théorie sociologique de la perception artistique » (Bourdieu, 1968) dans lequel le sociologue insiste sur le rôle des systèmes de classement des représentations artistiques dans la perception des différences des individus.

propre aux objets du spectacle-vivant²⁵⁴ et dont l'usage est confirmé par la connaissance produite sur les logiques d'actions des publics de la culture en matière de choix des spectacles. Emmanuel Ethis a montré, pour ce qui concerne les publics du Festival d'Avignon la différence des critères de choix entre les festivaliers du In et ceux du Off : tandis que ceux du Off choisissent le genre comme premier critère de choix des spectacles, ceux du In le placent en quatrième position dans la liste des critères de choix. L'hypothèse de l'auteur, quant à cet écart dans les critères de choix, est liée à la différence de l'offre entre le In et le Off, et en particulier par le nombre important des têtes d'affiches connues dans le In (Ethis, 2004). Les calendriers par théâtre permettent aussi au spectateur qui le souhaiterait d'avoir une vue plus localisée de la programmation.

Au vu de cette analyse, l'usage principal d'un programme de saison apparaît être consultatif. En d'autres termes, la lecture induite par le programme du fait de sa forte segmentation du texte est une lecture fractionnée. Ces données nous permettent de conclure sur l'objet programme qu'il est non seulement un discours d'incitation à la pratique de sortie au théâtre, mais qu'il est aussi un discours qui dit de lire le programme et qui dit comment le lire.

La description d'actions

Dans les cinq programmes de *Scènes et Cinés*, les textes qui appartiennent à la catégorie de description d'actions occupent de manière systématique la fin de programme et plus rarement, à deux reprises dans notre corpus, le début. Ils sont distincts des deux autres parties que sont la description-publicité et la description-liste. Quel que soit son positionnement dans le programme, cette partie est faite d'une suite d'actes directifs successifs que doit suivre le lecteur-spectateur pour parvenir au but espéré, elle répond à la question « que faire ? » (Adam, 2001 : 13). Pour cette raison, ces textes sont tout à fait représentatifs du genre de discours qui incite à l'action et offre toutes les formes linguistiques du conseil. Cette partie, lorsqu'elle est située en début de programme sert de

²⁵⁴ Emmanuel Ethis définit ces classements institutionnalisés par l'expression de « genre dont on parle » qui, par rapport au « genre que l'on nomme après perception », est fondé sur un lexique banalisé (2004a ; 2006).

guide pour la lecture du programme. Dans ce cas elle est intitulée « Légende »²⁵⁵ ou « Mode d'emploi »²⁵⁶. Lorsqu'elle se situe en fin de programme, elle se nomme « Mode d'emploi », « Guide du spectateur », « Fiche individuelle de réservation », ou « Grille d'abonnement ». À cet endroit, elle sert de guide pour la réservation et l'achat des places de spectacle.

Le programme de la saison 2011-2012 est tout à fait intéressant à ce titre car, comme pour celui de 2009-2010 qui se compose d'une rubrique « Légende », il offre une aide à la lecture par la présence d'une rubrique intitulée « Mode d'emploi ». Cette manière de conseiller le lecteur-destinataire qui va jusqu'à recommander une certaine manière de tenir le document « Tenez ici avec votre main gauche » et « Tenez ici avec votre main droite », nous semble tout à fait exemplaire de la double fonction du programme : *guider dans l'espace de l'information culturelle* et *guider dans l'espace culturel intercommunal*. Dans cette rubrique, l'ensemble du parcours que doit effectuer le lecteur-spectateur est résumé par un scénario d'actions composé de plusieurs étapes pour que, de l'action de lire le programme, il passe à l'acte de sortir au théâtre, en passant par l'acte d'achat des places (par abonnement ou pas). Ce parcours est rythmé par quatre étapes qui correspondent à une liste d'actions-injonctions à effectuer selon un ordre strictement successif. L'importance du déroulé des opérations est mentionnée par les indications numériques qui vont de 1 à 4 :

Phase 1 : « Parcourir le programme »,

Phase 2 : « Trouver vos spectacles facilement grâce aux repères visuels »,

Phase 3 : « Abonnez-vous »,

Phase 4 : « Bon spectacle ! ».

²⁵⁵ Programme de saison 2009-2010

²⁵⁶ Programme de saison 2011-2012

Cette liste d'actions est organisée de manière dynamique, car elle structure le texte avec un début (phase 1 et 2 : la présentation des spectacles avec l'aide des sommaires et autres repères visuels), une action qui produit une transformation (phase 3 : la suite d'actions qui amène à l'abonnement et l'achat des places) et une fin (phase 4 : la réception du spectacle).

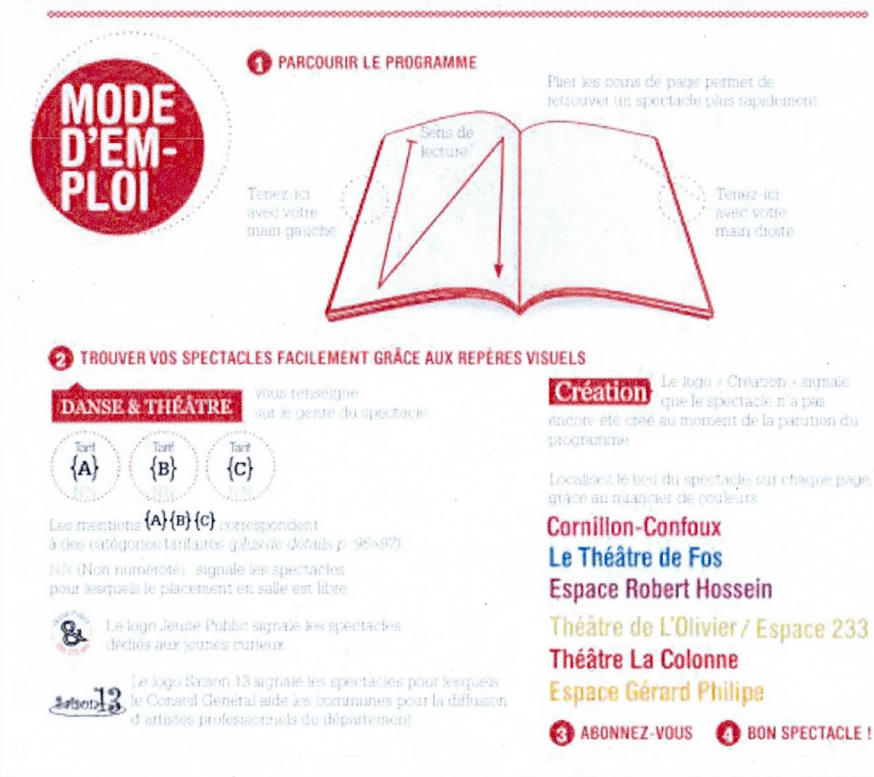


Figure 17 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2011-2012, rubrique "Mode d'emploi".

Les deux premières phases (1 et 2) sont de l'ordre du dire de lire et du dire comment lire. Elles se caractérisent par des prédicats actionnels complétés par des indications complémentaires modalisatrices sur les manières de faire avec le programme : « Tenez-ici avec votre main gauche », « Plier les coins de page permet de retrouver un spectacle plus rapidement », « Localisez le lieu du spectacle, sur chaque page, grâce au nuancier de couleurs ». Les verbes « parcourir », « trouver », « plier », etc., sont des verbes d'action à l'infinitif jussif et ont une valeur illocutoire puisqu'ils recommandent au lecteur-destinataire une manière très précise de naviguer dans le programme. Par contre, les infinitifs jussifs atténuent la valeur illocutoire injonctive, ce qui n'est pas le cas des verbes à l'impératif comme « Tenez », « Localisez » qui ont une valeur illocutoire plus marquée.

Les deux dernières phases (3 et 4) décrivent l'action qui consiste à s'abonner et à aller au spectacle. Ce n'est pas à cet endroit que figurent les informations concernant ces deux dernières étapes. Néanmoins, ces deux actions sont utilisées dans cette rubrique pour

exposer toutes les étapes successives et indispensables pour conduire le lecteur-spectateur au but final : sortir au théâtre. L'usage de l'impératif « Abonnez-vous » (3) et de l'exclamatif dans l'expression « Bon spectacle ! » (4) donnent une dimension encore plus incitative à cette séquence textuelle.

L'expression « Abonnez-vous » est un prédicat actionnel qui vise à agir directement sur le lecteur-spectateur par l'acte d'énonciation elle-même. Cet acte de discours jussif a une valeur illocutoire et performative importante. La liberté laissée au destinataire de suivre cette injonction-recommandation est moyenne puisqu'il se trouve face à un genre de discours procédural.

Le « Bon spectacle ! » confirme que le lecteur-spectateur a réalisé avec succès l'ensemble des étapes à franchir de son parcours et que la dernière chose qu'il lui reste à faire est de recevoir le spectacle. Ce syntagme décrit un état de la situation où le spectateur s'apprête à entrer dans la salle de spectacle. Par l'usage de l'exclamatif, on imagine alors le personnel d'accueil lui souhaitant « Bon spectacle ! » à son arrivée au théâtre.

Ces quatre étapes sont donc les actions que le programme recommande de suivre au lecteur-spectateur pour lui assurer le succès du passage à l'acte (la sortie au théâtre). On remarquera que dans cette conception idéale des manières de faire du lecteur-spectateur, celui-ci est censé s'abonner. La série d'actes exposée dans ce mode d'emploi prescrit une manière d'être-spectateur en incitant à s'abonner, c'est-à-dire à être un spectateur régulier de *Scènes et Cinés*. La figure du lecteur-spectateur modèle du programme de la régie est une figure où le spectateur est un abonné de *Scènes et Cinés* Ouest Provence.

Ceci nous est confirmé par les textes qui, situés en fin de programme, se déploient sous des formes multiples pour inciter à l'achat par le biais de l'abonnement. Le nombre de pages consacrées à la question de l'abonnement (entre trois et sept pages), les nombreux outils proposés pour inciter et faciliter l'usage de l'abonnement (fiche individuelle de réservation, guide du spectateur, calendrier de réservation etc.), le nombre d'abonnements proposés (trois types d'abonnement et une formule de cartes, carte jeune et carte famille), et les tarifs des abonnements confirment la volonté de faire de l'abonnement l'usage le plus répandu de la pratique de sortie au théâtre.

Pour ce qui concerne les rubriques du même type, mais qui se situent cette fois-ci en fin de programme, il est moins question de dire comment lire le programme que de dire comment acheter les places, et comment s'assurer d'une sortie exécutée dans le respect des règles de l'art. Sur l'ensemble des programmes, ces parties se composent de plusieurs sous-parties qui se présentent comme des outils dont la fonction est référentielle, mais aussi pratique. Ces rubriques sont formées de « fiche individuelle de réservation », de « bulletin d'abonnement », de « guide du spectateur » ou de « mode d'emploi spectateurs ». Ces documents sont à remplir et à détacher de manière à faciliter l'étape qui consiste à communiquer au personnel des théâtres les choix des spectacles réalisés par le spectateur.

Guideduspectateur

BILLETTERIE

Quand réserver ?

Abonnements : dès le **8 juin**

Places hors abonnement : dès le **2 août**
sur Internet, ou à partir du **31 août** dans les
théâtres de Scènes et Cinés.

Comment réserver ?

- **Par téléphone** ou **directement sur place** : les équipes des Théâtres sont à votre disposition ;
- **Par courrier**

Achetez vos places en envoyant le nom et la date du spectacle ainsi que le règlement exact et une copie de vos justificatifs de réduction. Les billets sont à retirer 30 minutes avant le début de la représentation.

Pour un abonnement, remplissez une fiche individuelle de réservation par personne (volets détachables, également téléchargeables sur scenesetcines.fr) ;

- **Par Internet sur www.scenesetcines.fr**
Les places sont disponibles à la vente jusqu'à 4 jours avant la date de la représentation.

Vous pouvez retirer vos places ou abonnements dans la structure Scènes et Cinés de votre choix.

Modes de règlement

- **Par chèque** à l'ordre de « Régie de recettes des théâtres » ;
- **Par carte bancaire** aux guichets des théâtres ou à distance (paiement sécurisé par téléphone et Internet) ;
- **En espèces** aux guichets des théâtres ;
- **Par Chèques vacances** ou L'altitude 13

ACCUEIL DU PUBLIC

Un spectacle n'est jamais tout à fait complet. N'hésitez pas à tenter votre chance en venant une heure avant le début de la représentation pour profiter des éventuels désistements.

Les spectacles commencent à l'heure indiquée sur les billets (pensez également à vérifier le lieu). Par respect pour les artistes et le public, les spectateurs retardataires seront placés selon les disponibilités à un moment qui ne trouble pas la représentation.

Personnes en situation de handicap
Toutes nos salles sont accessibles aux personnes à mobilité réduite. Seul ou en groupe, merci de nous informer de votre venue afin d'organiser au mieux votre accueil.

Enfants Toute personne entrant en salle doit être munie d'un billet. Les enfants de moins de 3 ans ne seront admis que lors des spectacles programmés à leur intention.

Comités d'Entreprises, associations, groupes
Pour une relation privilégiée, merci de prendre contact avec nos théâtres. Nous pouvons vous conseiller et vous présenter la programmation sur votre lieu de travail ou à votre domicile.

Spectateur relais

Réunissez 10 personnes pour un spectacle, elles bénéficieront toutes d'un tarif réduit et une place vous sera offerte. En contrepartie vous centraliserez les paiements.

Réunissez 10 abonnements, vous bénéficierez d'un abonnement gratuit du même type que la moyenne des abonnements choisis.

Figure 18 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2010-2011

Plan du texte :

1. Nom de la rubrique : thème-titre « Guide du spectateur »
2. Nom de la sous-rubrique : « Billetterie »
3. Nom de la sous-rubrique : « Accueil du public »

Description de la suite d'actions à exécuter correctement pour arriver au but attendu. Textes expositifs en QUAND + infinitif (« Quand réserver ? ») et COMMENT + infinitif (« Comment réserver ? ») : ces indicateurs de portée sont importants et précisent la succession et/ou la durée des opérations :

- a. Modalisation introduite par le verbe « pouvoir » : « vous pouvez retirer vos places »
- b. Verbes à l'impératif : « achetez vos places », « remplissez une fiche », « n'hésitez pas », « pensez également à vérifier », « réunissez 10 personnes »
- c. Énumérations d'une série d'actes concernant les différents modalités de réservation (par téléphone, sur place, par courrier, par internet), de règlement (par chèque, par carte bancaire, en espèces, par chèques vacances ou latitude 13), de types de publics (enfants, handicapés, comités d'entreprise, groupe de personnes).

Que ce soit cette rubrique « Guide du spectateur » ou celles du type « Fiche individuelle de réservation » ou « Grille d'abonnement », il s'agit de textes qui sont encore une fois descriptifs. Plus précisément, ils sont de nature injonctive, car ils prescrivent au lecteur-destinataire l'exécution d'opérations (verbes à l'impératif ou à l'infinitif jussif) tout en leur donnant des conseils sur les manières de faire (verbes modaux).

Comme pour les textes décrits plus haut, les titres des rubriques et des sous-rubriques sont fonctionnels (ils disent la nature du texte) et mis en évidence (corps, style et couleurs des caractères). Le texte est structuré en une double colonne et par des sections bien marquées (courts paragraphes, sauts de lignes nombreux, listes bien visibles introduites par des puces). La force illocutoire du texte est elle aussi omniprésente par l'abondance de prédicats actionnels, représentant des actions temporellement successives (réserver, régler et venir au spectacle). Cette partie de texte du programme a

définitivement une double valeur indissociable : référentielle et instructionnelle (Adam, 2001 : 24).

Cette analyse du catalogue des programmes de saison artistique et culturelle – et particulièrement celui de la régie culturelle SCOP – nous a permis d'identifier les caractéristiques de ce genre de discours qui est partie intégrante de la stratégie de communication des équipements spectacle-vivant, mais aussi de l'établissement public intercommunal Ouest Provence qui a un pouvoir tutélaire sur la régie. Cette pratique discursive qu'est le programme est largement dominée par le style descriptif décliné sous différentes formes (listes, publicité, actions). Sa finalité est pratique et consiste à inciter le lecteur-destinataire à sortir au théâtre. Mais, ce que nous dit ce support, c'est qu'avant d'arriver à cet acte final de réception d'un spectacle, le lecteur du programme doit passer par toute une série d'actes qui va de la lecture des textes du catalogue, au choix des spectacles, à la réservation et l'achat de places (avec ou sans abonnement) pour finir par l'acte de sortie.

Dans la réalisation de ces actions, le catalogue a tout d'abord une fonction d'information et de transmission d'un savoir artistique et esthétique dans le domaine du spectacle-vivant. Dans la description, il est toujours question de « savoir sur les choses et sur les mots » et d'un « faire-savoir » (Hamon, 1981 : 52-53). En effet, dans cette partie, la mise en forme du texte est organisée de manière à faciliter l'identification des objets en les désignant par un titre, en les attribuant à un auteur, en y ajoutant une photographie, et un résumé de l'histoire racontée.

Cependant, cet objectif de transmission de quelque chose à quelqu'un d'autre n'est pas tout à fait fortuit puisqu'il vise aussi à célébrer les propriétés des spectacles de manière à convaincre les lecteurs de leur intérêt. Ces textes descriptifs ne sont pas exempts d'une certaine forme d'argumentation qui va dans le sens d'un conseil en faveur du spectacle décrit. En cela, le catalogue est un incitateur d'une volonté d'art, c'est-à-dire de la volonté d'éprouver un plaisir spécifique (Passeron, [1991] 2006) qui n'est pas dénué d'une valeur marchande.

À ces descriptions premières (description-publicité) à dominante référentielle sont adjointes des descriptions secondaires, à dominante instructionnelle, composées d'outils métalinguistiques dont le but est de faciliter la lisibilité des textes (description-listes et

description-d'actions) et l'exécution d'actions. La hiérarchisation dans les modalités de classement de l'information, la présence de sommaires, de légendes, de cartes, l'exploitation des multiples possibilités offertes par la mise en forme typographique, participent à faire du catalogue un guide pour le lecteur-spectateur dans l'espace du programme pour qu'il le comprenne et se l'approprie sans trop de difficulté.

Ces systèmes de description qui sont une aide à la lecture du catalogue autant qu'une aide à la pratique de sortie au théâtre sont particulièrement marqués par leur caractère d'ordonnancement du parcours du lecteur-spectateur – dans l'espace du catalogue et dans l'espace intercommunal – selon un principe de succession qu'il propose. Pour le dire autrement, le catalogue est un opérateur socio-sémio-discursif complexe puisque, outre sa fonction d'information et de transmission d'un savoir –, il est un métalangage – il a une seconde fonction – en tant qu'acte de parole et de structuration de la pratique de sortie au théâtre. Il s'agit, lorsqu'on parle de structuration de la pratique de sortie, non seulement de la fonction de guide du programme pour savoir comment s'y prendre pour réserver des places de spectacle, s'abonner et se rendre au théâtre, mais aussi de la fonction plus symbolique de produire des effets sur les représentations et les pratiques du territoire d'Ouest Provence. Au regard de notre corpus, la visée illocutoire et performative du programme (*faire faire*) semble évidente, si bien que ce genre de discours peut être clairement rangé parmi ceux qualifiés par Jean-Michel Adam *d'incitation à l'action* (Adam, 2001).

Nous l'avons montré tout au long de l'analyse, la partie catalogue est, par son caractère descriptif, « l'objet d'un savoir sur le langage de l'art » tout en étant, en parallèle, le « lieu d'exercice de pouvoirs institutionnels, tabous, normes et règles implicites structurant et contraignant des conduites » (Marin, 1975 : 55). Si nous nous sommes appuyée sur des propos de Louis Marin pour conclure ce chapitre c'est que l'étude du programme de la régie culturelle SCOP nous amène, de manière inattendue, aux mêmes résultats que ceux produits par cet auteur dans le cadre d'une analyse sémiotique d'un catalogue d'exposition.

Chapitre 8.

Énonciation polyphonique et argumentation :
l' « éditorial de saison » de la régie SCOP

8.1. Énonciation polyphonique dans les programmes de la régie

Au cours de l'analyse du programme, nous avons remarqué dans les textes du catalogue à dominante descriptive l'effacement énonciatif du scripteur-descripteur. Cette apparente neutralité des textes descriptifs²⁵⁷ se voit rompue, dans le discours du programme, par la présence d'un éditorial qui ouvre l'objet-programme de la régie signé du nom de la régie « *Scènes et Cinés Ouest Provence* », puis par celui d'élus d'Ouest Provence (Le Président, Bernard Granié ou Yves Vidal, Président de la régie *Scènes et Cinés Ouest Provence*). Au vu de ces premières analyses nous nous posons un certain nombre de questions : Quelles sont les différentes traces de l'énonciation dans le programme ? Que nous disent-elles quant au statut qui est accordé à l'objet-programme et à son éditorial ? Que pouvons-nous dire de ce surgissement du sujet de l'énonciation dans l'introduction du programme alors que les autres textes du programme sont marqués par un quasi-anonymat ? Quels sont les effets de ces énoncés sur les destinataires du programme ?

Ce que nous cherchons à mettre au jour dans ce chapitre ce sont les stratégies des acteurs de ces discours qui composent le programme, c'est-à-dire les rapports de pouvoir et de légitimité qui peuvent se manifester par le biais de ce type de dispositif médiatique. La posture qui sera la nôtre pour ce travail considère l'énonciation du point de vue des manières dont le sujet de l'énonciation se manifeste dans le texte (activité de production de l'énoncé), c'est-à-dire qu'il nous faut déceler les marques énonciatives qui soulignent le surgissement du sujet dans l'énoncé. Sur la base de l'analyse de ces marques qui sont des indices de la relation que l'énonciateur entretient, par le biais du texte, avec son destinataire, nous aborderons la question des fonctions des énoncés. Ensuite, notre approche de l'énonciation abordera le langage comme une action. Cette double dimension de l'énonciation est soulignée par Oswald Ducrot dans *Les mots du discours* : « ce qui

²⁵⁷ Dans ces textes descriptifs, nous avons montré dans l'analyse formelle du programme la présence de commentaires critiques sous la forme de discours rapportés qui sont signés du nom du support dont ils ont été extraits et/ou de l'auteur du texte.

est important pour la compréhension d'un texte, ce sont non seulement les indications qu'il apporte au destinataire, mais tout autant les manœuvres auxquelles il le contraint, les cheminements qu'il lui fait suivre » (Ducrot, 1980 : 11).

8.1.1. Mises en scènes énonciatives dans le programme :
vouloir se faire un nom à l'échelle d'un territoire
intercommunal

La dimension épitextuelle du programme s'explique en partie par les caractéristiques de son instance d'énonciation. Le destinataire d'un programme de saison artistique et culturelle est l'institution culturelle qu'elle soit un théâtre, une salle de concert, une maison d'opéra, un centre chorégraphique, une association, etc. Pour ce qui concerne la régie culturelle SCOP, la situation est un peu plus complexe, car elle ne concerne pas une structure mais plusieurs. De même qu'elle fait coexister différents types d'acteurs qui, sur ce territoire, n'avaient pas l'habitude de travailler ensemble dans une aussi grande proximité et dont les relations ont été dégradées du fait de la création de la régie : les acteurs politiques communautaires et les professionnels de la culture.

Avant la création de la régie culturelle SCOP, chaque directeur d'équipement (aujourd'hui directeur artistique intercommunal) avait pour tâche de composer une programmation selon ses propres normes esthétiques (en collaboration avec son équipe), les contraintes et les atouts du lieu de la représentation mais aussi selon les publics qu'il souhaitait attirer et fidéliser. Avec la régie, ces pratiques de programmation ont été bousculées par l'implication directe des élus dans la gestion des théâtres, par leur présence majoritaire au sein du conseil d'administration, mais aussi par la délocalisation des compétences des directeurs qui, devenus directeurs artistiques d'un genre à l'échelle intercommunale, se sont vus être en situation d'avoir à travailler ensemble pour mettre sur pieds la programmation pour l'ensemble des lieux de théâtre, un programme.

Une fois la programmation terminée, elle est présentée aux élus en conseil d'administration de la régie²⁵⁸, c'est-à-dire, qu'au sein du même programme, plusieurs programmations mais aussi plusieurs manières de composer une saison théâtrale ont été regroupées. À côté des professionnels de la culture, les élus jouent un rôle important au sein de la régie puisqu'ils participent directement, par la médiation de ce dispositif, à la mise en œuvre de la politique culturelle. Le changement sans précédent dans les pratiques des élus communautaires et des professionnels de la culture est lié au fait que ces acteurs sont désormais en situation de travailler directement ensemble.

Plusieurs voix se font désormais entendre au sein de la régie culturelle, et correspondent aux différentes pratiques de gestion de la politique culturelle et de programmation des directeurs artistiques. Au regard de cette situation, on est en droit de se demander si l'on retrouve cette pluralité de voix dans le discours qu'est le programme ? Les programmeurs artistiques revendiquent-ils une certaine forme d'auctorialité concernant la réalisation du programme ? Ya-t-il des traces dans le programme de leur présence énonciative ou au contraire s'effacent-ils devant l'instance institutionnelle que représente la régie ? Et puisque la création de la régie est le résultat d'une volonté des élus communautaires d'Ouest Provence de s'impliquer plus fortement dans la politique culturelle du territoire et d'être plus visibles sur la scène du spectacle vivant à l'échelle intercommunale, comment les acteurs politiques marquent-ils leur implication dans le programme ?

Si l'on reprend le vocabulaire genettien, on peut dire que le destinataire des programmes qui constituent notre corpus est l'instance régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence. Cependant, comme nous avons commencé à le dire un peu plus haut, le cadre d'analyse construit dans ce chapitre s'inscrit dans les théories du dialogisme de la langue. Donc, plutôt que de parler de destinataire et de destinataire comme nous l'avons fait jusqu'à présent, nous adopterons le vocabulaire propre aux théories de l'énonciation qui postulent la polyphonie dans les discours, c'est-à-dire que nous parlerons de locuteur,

²⁵⁸ Nous avons participé, en tant qu'observatrice, à un conseil d'administration de la régie culturelle SCOP en juin 2010. À l'occasion de ce conseil d'administration, le compte rendu du conseil d'administration précédent du 1^{er} mars 2010 a été validé, lequel fait référence à la procédure de validation de la programmation des théâtres pour la saison 2010-2011.

d'énonciateur, d'allocutaire et de destinataire. Nous prenons le programme comme un objet complexe du point de vue de l'énonciation de manière à interroger les modalités de mise en scène de la polyphonie dans l'éditorial et sa portée argumentative.

8.1.2. Postures énonciatives dans le programme de la régie *Scènes et Cinés Ouest Provence*

La présence du logo de l'institution « *Scènes et Cinés Ouest Provence* » en première page, en pagination, ou encore en guise de signature de l'éditorial ne laisse aucune ambiguïté quant à la nature du locuteur du programme puisque le logo est une forme de signature institutionnelle supposée s'adapter à tous les supports grâce à la stabilité de sa forme.

Si l'on s'arrête sur cette première analyse, sur la base de la présence récurrente et de l'emplacement du logo institutionnel dans l'espace du programme de saison théâtrale d'Ouest Provence, il semble que l'institution « *Scènes et Cinés Ouest Provence* » soit identifiable comme *auteur* de ce texte, c'est-à-dire qu'elle en assume la responsabilité. Mais la régie SCOP se fait aussi *éditeur* du programme en ce qu'elle fait le choix du contenu du catalogue des spectacles (le choix des spectacles et des actions culturelles). Cette fonction éditoriale est tout aussi déterminante que la fonction auctoriale en ce sens qu'elle est « non accessoire, dans la définition du statut d'un texte » (Jeanneret, 1998 : 43). En effet, elle est tout à fait complémentaire à l'analyse linguistique malgré ce que peuvent en dire certaines analyses textuelles qui ont pris l'habitude de dissocier strictement ce qui relève du texte de l'auteur de ce qui relève de l'éditeur, du paratexte. C'est d'ailleurs ce qu'a révélé l'analyse de la partie catalogue du programme qui a mis l'accent sur le rôle de l'énonciation éditoriale dans ce qu'elle nous donne à voir et à lire des enjeux de pouvoir dans la matérialité même des objets analysés. Autrement dit, à l'instar d'Emmanuel Souchier (1998), nous pensons aussi que l'identité d'un texte est façonnée par un ensemble de marques de l'énonciation éditoriale qui en détermine aussi

les conditions de réception (Souchier, 1998). Enfin, la régie SCOP est aussi *editor*²⁵⁹ du discours que constitue le programme, car elle est l'instance qui « établit le texte, choisit les variantes du texte, accompagne le texte de commentaire, l'introduit, etc. » (Jeanneret, 1998 : 47).

L'instance socio-institutionnelle que représente *Scènes et Cinés* Ouest Provence peut être assimilée à une communauté discursive, c'est-à-dire aux « groupes sociaux qui produisent et gèrent un certain type de discours » (Maingueneau, 1996 : 18) ce qui explique que le locuteur, lorsqu'il se présente sous la forme du logotype de l'institution est collectif. De ce fait, il est en mesure de mettre en scène une pluralité de voix. Mais alors comment ces voix se manifestent-elles ? Comment sont-elles orchestrées ? Que nous disent-elles de la relation entre les différents énonciateurs ?

²⁵⁹ Emmanuel Souchier définit l'editor en le distinguant de l'éditeur au sens littéraire et commercial du terme. Il est pour cet auteur « le critique qui établit la genèse d'un texte, l'annote, et le présente (on songera au sens américain du terme éditeur) » (Souchier, 1998 : 142)

8.2. Théories de l'énonciation

Avant de tenter de répondre à cette série de questions, nous faisons un détour rapide par les théories de l'énonciation pour préciser la posture qui sera la nôtre étant donné la complexité et la non-consensualité de son appareil conceptuel (Jacobi, 2005). *Le Dictionnaire de l'analyse du discours* (Charaudeau, Maingueneau, 2002) rappelle l'ancienneté du terme énonciation en philosophie et précise que c'est seulement à partir des travaux de Charles Bally (1932) et en particulier de son ouvrage *Linguistique générale et linguistique française* que son utilisation en linguistique s'est systématisée. C'est néanmoins à partir des années soixante que cette notion rencontre une vraie popularité avec la publication des *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste (1966).

Émile Benveniste a défini l'énonciation comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1974 : 80). On comprend bien, avec cette première définition, que l'énonciation est « l'acte même de produire un énoncé » (Benveniste, 1970 : 13), et que pour cette raison l'intérêt de l'analyse ne se situe pas dans le texte de l'énoncé proprement dit, mais bien dans la dimension actionnelle induite par la notion d'énonciation : « On doit l'envisager comme le fait du locuteur, qui prend la langue pour instrument, et dans les caractères linguistiques qui marquent cette relation » (Benveniste, 1970 : 13).

Selon Oswald Ducrot, le terme d'énonciation est à rapprocher d'une activité langagière, il « est l'événement historique que constitue, par elle-même, l'apparition d'un énoncé. En d'autres termes, c'est le fait qu'une phrase ait été réalisée » (Ducrot, 2007) ; « L'énonciation, c'est ce surgissement » d'énoncés (Ducrot, 1980 : 34). À l'opposé de l'énonciation qui est une activité, l'énoncé pour O. Ducrot est « une suite effectivement réalisée, c'est-à-dire une occurrence particulière d'entités linguistiques » (2007) produite par un locuteur. De ces définitions, on peut en conclure que l'énonciation s'oppose ainsi à l'énoncé comme l'acte de production au texte réalisé (Dubois, 1969 : 100). Ce qui est en jeu dans les théories de l'énonciation, c'est le fait d'étudier les traces de l'acte énonciatif dans le produit de l'énonciation (l'énoncé) faute de pouvoir s'attaquer directement à l'action de production (Kerbrat-Orecchioni, 1980).

Ainsi, l'apport majeur d'E. Benveniste à la linguistique se situe dans sa manière de considérer le sujet et sa participation dans l'usage de la langue, ce qu'il a appelé « la subjectivité dans le langage » (Benveniste, 1966 : 258-266). En effet, depuis ces travaux, la problématique principale des théories de l'énonciation est l'étude de la place du sujet de l'énonciation dans les discours, mais ça n'a pas toujours été la posture tenue par la linguistique qui a mis du temps à sortir du modèle de l'analyse des énoncés pour tendre vers celui de l'énonciation (Genette, 1972 : 226). Dans cette perspective, il s'agira donc de repérer et d'analyser, dans le texte, tous les éléments qui nous permettent de définir la relation qu'entretient un émetteur avec son énoncé dans un contexte spatio-temporel précis. Pour cela, il faut repérer les indices de cette relation à savoir les marques formelles de la présence du sujet de l'énonciation dans un énoncé. Ces marques qu'il faut relever, classer, et analyser, font partie de ce qu'Émile Benveniste appelle « appareil formel de l'énonciation » (Benveniste, 1970 ; 1974)²⁶⁰. Cet appareil est formé d'embrayeurs (indices de la personne, indices de l'ostension tels que les déictiques spatiaux et temporels), de modalisateurs (substantifs, verbes, adverbes etc.), de fonctions syntaxiques (interrogation, négation, assertion etc.), etc.

Le repérage de l'appareil formel de l'énonciation est une partie seulement de la problématique que nous mobilisons de l'énonciation. *Le dictionnaire de l'analyse du discours* parle de niveau local pour qualifier ce travail sur les marques formelles grâce auxquelles il est possible de « confronter divers positionnements ou de caractériser des genres de discours » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 231). À ce premier niveau, nous y associerons un deuxième, le « niveau global où l'on définit le cadre à l'intérieur duquel se développe le discours » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 231). Il s'agit en fait d'articuler la dimension discursive (niveau global) à la dimension linguistique (niveau local) de l'énonciation. C'est dans cette même logique d'articulation de ces deux niveaux que Christine Kerbrat-Orecchioni définit ce qu'elle appelle le cadre énonciatif : celui-ci se compose « des protagonistes du discours (émetteur et destinataire) » et de « la situation de

²⁶⁰ Voir à ce sujet l'article de la revue *Langages* dédié à cette question de l'appareil formel de l'énonciation. Cet article d'Émile Benveniste a été repris dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 82.

communication » (circonstances spatio-temporelles et conditions générales de la production/réception des messages) (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 21-30).

En guise de synthèse de cette partie, nous souhaitons citer les propos de Daniel Jacobi (2005), extrait d'un article sur le point de vue dans les discours d'exposition, dans lequel il définit ce qu'il entend par théories de l'énonciation, et qui correspond à la manière dont nous souhaitons envisager la question, c'est-à-dire d'un point de vue linguistique et discursif :

« il s'agit moins d'étudier une compétence que la manière dont celle-ci performe, ici et maintenant dans une situation de communication, et donc à destination d'un public-cible » (Jacobi, 2005 : 47).

8.2.1. Pour une approche polyphonique de l'énonciation dans les programmes

Sur la relation qu'entretient l'émetteur avec son énoncé, nous n'avons pas encore abordé l'objectif qui sera le nôtre dans l'analyse et qui envisage de comprendre la manière dont le sujet de l'énonciation inscrit d'autres voix que la sienne dans le discours et les visées de cette coexistence manifeste de voix. Cette approche attentive à la pluralité des voix dans le discours et à leur hiérarchisation s'inscrit dans le cadre de la théorie polyphonique d'Oswald Ducrot. La polyphonie pose en effet la question de la prise en charge de l'énonciation :

« Si l'on appelle "s'exprimer" être responsable d'un acte de parole, alors ma thèse permet, lorsqu'on interprète un énoncé, d'y entendre s'exprimer une pluralité de voix, différentes de celle du locuteur, ou encore, comme disent certains grammairiens à propos des mots que le locuteur ne prend pas à son compte, mais met, explicitement ou non, entre guillemets, une "polyphonie" » (Ducrot, 1980 : 44).

Lorsque la question de la polyphonie est traitée dans le discours, on peut difficilement ne pas évoquer le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine (1977, 1978) lequel a inspiré Oswald Ducrot pour fonder sa pragmatique de l'énonciation. Tandis que la notion de polyphonie renvoie à l'idée d'une multiplicité de voix orchestrée dans le langage, la

notion de dialogisme implique que les voix s'interpellent et se répondent (Perrin, 2005). Pour Mikhaïl Bakhtine, le dialogisme situé au centre de l'activité langagière exprime l'idée que tout énoncé entretient une relation avec les énoncés antérieurement produits sur le même objet, c'est-à-dire qu'il est habité par des voix dont l'existence est antérieure à l'énoncé qui en est alors une forme de réactualisation. En d'autres termes, un énoncé n'est jamais un objet isolé, il est toujours précédé et succédé par d'autres énoncés.

Pour cet auteur, l'énonciation est de ce fait appréhendée comme un épisode d'un « courant de communication verbale ininterrompue (Bakhtine, 1977 : 136)²⁶¹. Il s'agit dans ce cas, d'un dialogisme interdiscursif. Le dialogisme se caractérise aussi par un autre type de relation, le dialogisme interlocutif, qui permet de comprendre que la parole se construit sur la base des hypothèses que le locuteur va formuler quant à la réception de son discours, et quant à la nature de ses interlocuteurs. Le sujet parlant va tenter dans son discours d'anticiper sur les éventuelles réactions de ses partenaires (virtuels ou réels) (Bakhtine, 1978) :

« Ce dialogisme interlocutif lui permet de prévenir d'éventuelles objections et d'organiser des développements discursifs aptes à persuader et à séduire » (Vion, 2005 :1).

La particularité de cette approche par la polyphonie réside dans la remise question de « l'unicité du sujet parlant de l'énonciation » (Ducrot, 1980 : 171), repérée par les marques de la première personne. Autrement dit, l'analyse des postures énonciatives s'appuie sur l'idée d'une disjonction entre locuteur et énonciateur (Rabatel, 2007). Cette manière d'envisager la question du sujet de l'énonciation, aujourd'hui dominante, ne va pourtant pas de soi, comme en témoignent les travaux d'Émile Benveniste dans lesquels locuteur et énonciateur sont des synonymes. Parler de polyphonie, c'est donc dire l'existence d'une pluralité d'énonciateurs représentés dans l'énoncé. Cependant, tous les énonciateurs, dont on peut distinguer les voix dans l'énoncé, n'ont pas la même fonction discursive. Selon la conception d'O. Ducrot, même si tous les locuteurs sont aussi des énonciateurs, tous les énonciateurs ne sont pas pour autant des locuteurs. Voyons donc

²⁶¹ Cité par Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau dans *Le dictionnaire de l'analyse du discours* (2002), à l'entrée « dialogisme » de l'ouvrage.

précisément, à partir de la définition précise d'O. Ducrot ce qui distingue le locuteur de l'énonciateur :

« Le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant (l'énonciateur est alors actualisé), soit simplement parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux » (Ducrot, 1984 : 205).

Sur le modèle de la distinction faite par Gérard Genette (1972) de l'auteur, du narrateur et du personnage, Oswald Ducrot distingue le *sujet parlant* – le producteur empirique de l'énoncé (auteur chez G. Genette) –, le *locuteur* – instance qui a la responsabilité de l'acte du langage (narrateur) –, et l'*énonciateur* – instance intradiscursive à la source du point de vue contenu dans l'énoncé (personnage focalisateur). Au locuteur correspond l'allocutaire à qui s'adresse l'énonciation ; à l'énonciateur correspond le destinataire à qui s'adressent les points de vue exprimés dans les énoncés. Le sens que donne O. Ducrot à la notion d'énonciateur est singulier puisqu'il le définit comme un intermédiaire entre le locuteur et les points de vue :

« J'appelle "énonciateurs" ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils "parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles » (Ducrot, 1984 : 204).

Pour O. Ducrot, l'énonciateur qui est un être intradiscursif censé s'exprimer à travers l'énonciation (Ducrot, 1984 : 204). Il peut être identifié dans le discours du locuteur et il est à la source des points de vue. Il adhère donc de fait à ces points de vue alors que le locuteur, qui a le choix des énonciateurs, peut s'en distancier en s'opposant à ces derniers ou les prenant comme ses porte-paroles (dans ce cas, on a affaire à l'assimilation de l'énonciateur et du locuteur). Pendant que l'énonciateur voit les choses à travers des mots, le locuteur, lui, agit sur les allocutaires par le biais du discours véhiculant les représentations des énonciateurs. Et c'est par rapport à ce discours adressé aux allocutaires que le locuteur va se positionner.

8.3. Éditorial : lieu d'affirmation de l'autorité et de l'identité territoriale.

« [...] Comme tous les ans, la lecture des éditoriaux des programmes se révèle instructive. Encore que, échaudés par le succès au Festival d'Avignon d'Apologétique, spectacle d'Olivier Py entièrement constitué de citations de programmes, certains théâtres font l'impasse sur cet exercice. Le Théâtre national de Strasbourg (TNS), La Maison des arts de Créteil, La Scène nationale d'Orléans préfèrent entrer directement dans le vif des spectacles, tout comme Le Maillon de Strasbourg, qui présente justement, en ouverture de saison, *Apologétique*. Les programmes reflètent aussi les changements de direction. Jorge Lavelli annonce son départ de la Colline en novembre mais ne mentionne pas le nom de son successeur, Alain Françon. Il faut tourner quelques pages pour trouver une note biographique sur ce dernier. Michel Dubois ne cite pas non plus les noms de Guy Alloucherie et Eric Lacascade qui reprennent à mi-saison les rênes de La Comédie de Caen. Et signent, au milieu du programme, un second éditorial qui, lui, rend hommage à Dubois. Nouveau directeur de la Scène nationale d'Albi après le limogeage de son prédécesseur par le maire RPR, Ivan Morane marche sur des oeufs : "Le plus grand nombre d'artistes qui viendront vers vous cette saison ont été choisis par mon prédécesseur. Je me réjouis de les accueillir".

Quant au programme du théâtre de Corbeil-Essonnes, il n'est pas encore disponible. Le théâtre non plus, d'ailleurs. L'équipe du Campagnol, en partance, détient toujours les clés. Ce qui n'empêche pas le maire, Serge Dassault, de convoquer lundi prochain une "conférence de presse (...) en présence d'André Pellicciari, directeur de la société (sic), à qui ont été confiés le fonctionnement et la programmation de cette saison". André Pellicciari n'est en effet ni artiste ni programmateur mais responsable de Strategos Consultants, société de conseil en matière de gestion culturelle. Remplacer une troupe de théâtre par un cabinet d'audit, il fallait y songer »²⁶² (nous soulignons).

Article de *Libération*, René Solis, septembre 1996

²⁶² Article de *Libération*, daté du 12/09/1996, disponible en ligne, <http://www.liberation.fr/culture/0101192178-bel-automne-sur-les-planches-la-rentree-theatrale-s-annonce-riche-grace-au-festival-d-automne>.

Nous ouvrons cette partie sur les éditoriaux du programme de la régie culturelle SCOP par cet extrait d'article de *Libération*, car il souligne la place stratégique qu'ils occupent au sein d'un programme. Comme le souligne le journaliste René Solis, auteur de l'article, les éditoriaux ont une fonction particulière dans le programme des théâtres : celle de révéler les enjeux non seulement artistiques de la programmation – justifier de ses choix et donner envie aux publics d'acheter des places de spectacle – mais aussi les enjeux de pouvoir. En l'occurrence, dans cet article, l'auteur insiste particulièrement sur les tensions que peut susciter le changement de direction des théâtres et qui peuvent se décrypter à la lecture de ces textes.

Cette pratique de l'éditorial dans les programmes de saison est largement répandue dans les mondes du spectacle vivant. Il est d'une manière générale signé du directeur-programmateur du théâtre (c'est en particulier le cas des CDN, théâtres nationaux, scènes nationales, etc.). Il peut aussi s'accompagner ou être remplacé par celui d'un ou de plusieurs élus locaux (maire, président de communauté d'agglomération, président de conseil général etc.), comme c'est le cas pour les éditoriaux de la régie culturelle SCOP.

Certaines structures peuvent aussi décider de n'afficher aucun éditorial. Il n'est pas rare, en effet, de voir circuler des programmes qui ne se trouvent pas introduits par un texte de ce type, offrant au lecteur-spectateur une entrée directe sur le catalogue des spectacles. Dans l'article dont on a cité un extrait, l'une des raisons avancée quant à l'absence d'édito dans certains programmes serait liée au succès du spectacle *Apologétique* mis en scène par Olivier Py et co-écrit avec Jean-Damien Barbin en 1996. Ce spectacle, réalisé à partir d'un assemblage d'éditoriaux de directeurs-programmateurs de théâtres publics, interroge l'objet « éditorial » des programmes de saison théâtrale par la restitution orale de fragments d'une vingtaine d'éditos (Jacques Livchine, Daniel Mesguich, Jérôme Savary, Antoine Vitez etc.) qui peuvent tantôt faire rire, tantôt faire réfléchir. Ce spectacle témoigne à la fois de l'intérêt de certains de ces textes comme de leur grande banalité. Peut-être que certains directeurs ont-ils préféré s'abstenir d'écrire des éditoriaux étant donné l'attention des publics et des professionnels portés sur cet objet textuel depuis la création théâtrale d'Olivier Py ?

Pendant que certains évitent la production éditoriale, d'autres, par contre, s'en emparent pour en faire le lieu d'expression d'une opinion politique. Nous faisons ici

référence à la polémique suscitée, en 2007, par l'éditorial du théâtre Le Granit. Son directeur, Henri Tacquet, a laissé à Benoît Lambert, metteur en scène associé, le rôle d'écrire l'éditorial du programme de cette année-là. Cet artiste a rédigé le texte à la manière d'une lettre adressée à Henri Tacquet dans laquelle il exprime ses craintes quant aux conséquences, sur sa vie d'artiste, de l'élection de Nicolas Sarkozy dont voici un extrait :

« Évidemment, je sais que cet événement – l'élection de Sarkozy – peut avoir des conséquences profondes, et probablement désastreuses, sur le cours de nos existences. Nous devons sans doute modifier nos pratiques, nos manières de faire du théâtre, non pas pour « résister » (tu sais ce que je pense de l'emploi très abusif de ce mot), simplement pour répondre. Mais en même temps, là, tout de suite, je n'ai pas très envie de donner mon petit avis personnel sur l'accession au pouvoir d'un président démocratiquement élu moins d'un mois après l'événement. Un moment, j'ai pensé écrire un texte un peu déconnant, comme celui pour la présentation de We are la France. Mais c'est pour le spectacle, c'est très différent.

Là, pour l'édito, j'ai pas très envie de déconner. Alors, bon, essayer de parler d'autre chose ? Je t'ai dit, j'ai essayé, je n'y arrive pas. J'espère que ma lettre ne t'alarmera pas sur mon état. »

Extrait de l'éditorial du théâtre du Granit, saison 2007-2008, rédigé par Benoît Lambert.

La publication de ce texte a eu pour effet de faire réagir la ministre de la Culture de l'époque, Christine Albanel, qui a répondu par lettre à Henri Tacquet pour manifester son désaccord avec le contenu de l'éditorial du théâtre du Granit :

« Monsieur le Directeur,

Je découvre la plaquette que vous avez diffusée, présentant le programme de la scène nationale de Belfort pour la saison à venir, et prends connaissance du texte présenté en guise d'éditorial. Ce texte me paraît particulièrement déplacé. Une plaquette officielle n'est pas un "blog" personnel, le rôle de son éditorial est d'expliquer des choix artistiques, et un théâtre investi d'une mission de service public et financé par l'État et les autres collectivités doit à son public le respect des choix et des opinions démocratiquement exprimés. Vous foulez au pied cette exigence, en attaquant, avec un sectarisme qui est la négation même de son

action et de son style, un Président de la République élu au terme d'une campagne exemplaire. Cela me choque profondément. Je tenais à vous le dire. »

Au vu de la nature de la réponse de la Ministre, le syndicat des entreprises artistiques et culturelles, le SYNDEAC, s'est également joint à l'échange pour soutenir le directeur de la scène nationale de Belfort et désavouer la réaction de Christine Albanel. Par un communiqué, le SYNDEAC rappelle sa conception de la relation entre le ministère de la Culture et les théâtres subventionnés et le rôle que ce ministère doit tenir pour garantir la pérennisation des espaces de liberté au théâtre et dans ces différents espaces d'expression (scène, supports médiatiques, etc.) :

« Il ne saurait être question pour le SYNDEAC d'admettre que désormais, chaque théâtre, chaque compagnie, chaque artiste, pour la raison qu'il serait subventionné par l'État, soit soumis à un code de bonne conduite, parsemé d'interdits. Il en va de l'autonomie artistique et de la vie intellectuelle, qui ont beaucoup à voir avec la démocratie. Il appartient à tout ministre de la Culture d'en être le garant. Au même titre que la scène, la production éditoriale d'un théâtre est un espace de liberté, de pensée, de critique, qui ne saurait souffrir aucune exception. En lisant l'éditorial incriminé, nous ajouterons que l'humour, si souvent défini comme élégance du désespoir, y a aussi sa place»²⁶³

Ces exemples sont pour nous tout à fait intéressants et représentatifs de l'enjeu politique et communicationnel que représente l'éditorial d'un programme de théâtre qui peut susciter de vives réactions, et ce jusqu'au plus haut niveau de l'État. L'objet de la recherche n'est pas de questionner l'objet éditorial en lui-même, ainsi que sa fonction au sein des programmes de saison, mais il nous montre qu'il peut être investi par des

²⁶³ Extrait du communiqué du Syndéac relatif à l'éditorial de la scène nationale de Belfort, *Le Granit*, <http://tempsreel.nouvelobs.com/actualite/culture/20070905.OBS3518/le-communique-des-directeurs-de-theatres.html> (consulté le 15 juin 2009).

intentions assez différentes et qu'il n'y a pas tout à fait consensus sur ce qu'il doit donner à lire, car dans le cas contraire, il n'y aurait pas de polémiques.

Pour cette recherche, notre intérêt va se porter sur les éditoriaux de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence afin de tenter d'en déceler les stratégies discursives. Pour cela, nous nous appuierons sur un corpus composé de six éditoriaux, c'est-à-dire l'ensemble des éditos de la régie depuis sa création (de la saison 2006-2007 à la saison 2011-2012). L'objectif est de relever les spécificités de ce texte par rapport au reste du programme, et de tenter d'y repérer la nature des enjeux qui s'y cristallisent.

8.3.1. Éditorial dans le programme de saison théâtrale

Notre compréhension de l'objet éditorial de programme de saison va s'articuler en deux mouvements : le premier va s'attacher à focaliser notre attention sur la dimension matérielle du texte et le deuxième sur sa dimension linguistique. Cette approche à deux entrées nous permet d'aborder l'objet éditorial en tant qu'objet composite, à partir duquel il nous est possible de mettre au jour les enjeux de pouvoir qui se donnent à voir et à lire à l'intérieur même de cet objet.

Pour étudier l' « éditorial » des programmes de saison de la régie culturelle SCOP, nous nous appuierons sur des travaux menés en analyse du discours par Annick Dubied et Marc Lits (1997), mais aussi par Thierry Herman et Nicole Jufer (2007). Ces recherches traitent de l'éditorial en tant que genre de la presse écrite. La pratique socio-discursive que constitue le journal n'est pas assimilable à un programme de saison théâtrale. Néanmoins, se servir de ces réflexions est un bon point de départ, car même si on a affaire à deux pratiques qui n'ont pas grand-chose à voir l'une avec l'autre, il n'en reste pas moins qu'elles utilisent le même mot « éditorial » pour qualifier cet objet textuel qui les compose.

Et nous postulons que ce n'est pas par hasard si le même mot apparaît sur ces deux dispositifs médiatiques ; les mots ont du sens et si celui d'éditorial est utilisé pour qualifier cette partie du programme, c'est peut-être pour des raisons qui ne sont pas tout à fait étrangères à celles de la presse écrite. Dans son ouvrage « L'argumentation »,

Christian Plantin (1996) précise à ce sujet que la justification de l'emploi de certains mots s'explique par le fait que leur usage a des conséquences puisqu'ils engagent un point de vue discursif :

« Le mot a donc une double fonction, il désigne et il oriente ; ou plutôt : en désignant les choses d'une certaine façon, le mot révèle l'orientation du discours. Loin d'être un simple "élément" du discours, le mot est ainsi l'hologramme du discours » (Plantin, 1996 : 108).

L'objectif est d'essayer de mettre au jour des régularités visuelles et linguistiques dans l'éditorial de saison de la régie SCOP au regard de celles des éditoriaux de la presse écrite. Le fait que l'éditorial soit une unité discursive particulièrement répandue dans les journaux et autres formes de médias de la presse écrite explique en grande partie les raisons pour lesquelles la littérature scientifique est la plus abondante dans ce domaine. Sur la base de plusieurs définitions du mot « éditorial », extraites de dictionnaires et de lexiques, Annick Dubied et Marc Lits ont dégagé trois critères de distinction de ce type d'article : *l'importance de la fonction auctoriale* (présence d'un auteur qui engage sa responsabilité éditoriale), *la situation topographique dans un espace privilégié* (en première page) et *l'affirmation d'une position socio-politique* (le contenu qui relève de l'opinion et de l'engagement) (Dubied, Lits, 1997 : 51). Toutefois, ces auteurs précisent que l'étude de leur corpus a permis de réaliser que les éditoriaux s'exposent de deux manières : soit dans le cadre des traits évoqués plus haut de ce « prototype textuel », soit en opposition avec lui.

Autrement dit, de leur analyse, ils émettent le constat qu'il est plus prudent de vouloir observer des dominantes d'un groupe de textes, plutôt que de prétendre opérer des classements rigides. Dans la continuité de ces auteurs, notre analyse des éditoriaux de *Scènes et Cinés* n'envisage pas de délimiter le genre éditorial dans les programmes artistiques et culturels en général – d'abord parce que notre corpus ne nous le permet pas du fait de sa taille restreinte, mais aussi parce que ce n'est pas le but de cette recherche – mais d'en dégager les critères dominants pour en comprendre la structuration et la visée dans un contexte particulier qu'est celui de l'équipement culturel régie SCOP.

8.3.2. Ce que nous dit le texte second de l'éditorial

Comme tout autre énoncé, un éditorial est constitué d'une dimension matérielle et visuelle mais aussi d'une dimension linguistique. Dans un premier temps, c'est sur « l'image du texte » (Souchier, 1998) que nous nous arrêterons pour l'articuler ensuite à l'autre texte, le *texte premier*, celui dont le signifiant est constitué de mots.

Cette notion *d'image du texte* est définie par Emmanuel Souchier comme une manière de

« considérer le texte à travers sa matérialité (couverture, format, papier...), sa mise en page, sa typographie ou son illustration, ses marques éditoriales variées (auteur, titre ou éditeur), sans parler des marques légales et marchandes (ISBN, prix ou copyright)..., bref à travers tous ces éléments observables qui, non contents d'accompagner le texte, le font exister » (Souchier, 1998 : 139).

Cette « image du texte » ou « texte second » a comme fonction de donner à lire avec discrétion²⁶⁴ le « texte premier » c'est-à-dire l'énoncé qui est constitué du discours de l'auteur (Souchier, 1998). Dans la droite ligne des travaux précurseurs en la matière, tels *Seuils* de Gérard Genette (1987) ou *Éloge de la variante* de Bernard Cerquiglini (1989), Emmanuel Souchier a pour ambition de rendre compte, par le biais d'une théorie de l'énonciation polyphonique, de la complexité du texte (linguistique, visuelle, physique, matérielle etc.), c'est-à-dire qu'il envisage ces différents niveaux d'expression (le linguistique et l'iconique) comme distincts mais néanmoins imbriqués l'un dans l'autre (Souchier, 2007).

²⁶⁴ Emmanuel Souchier précise que l'une des caractéristiques de l'énonciation éditoriale est de rester cachée : « disparaître aux yeux du lecteur afin de servir le texte, s'effacer pour plus d'efficacité [...] » (Souchier, 1998 : 141).

Au fil des saisons, les éditoriaux de *Scènes et Cinés* présentent de grandes similitudes d'un point de vue visuel. Ils se situent en tête des programmes (page 2, 3 ou 4), ils sont systématiquement précédés d'un titre référentiel (en tant qu'il désigne la chose), ils présentent une structure en colonne (une ou deux colonnes) et un certain nombre de paragraphes facilement identifiables, ils recourent à une large exploitation des possibilités de mise en forme typographique (caractère gras, alinéas, puces, fonds colorés etc.) et ils sont signés par les élus communautaires (présence du nom et du statut qui a un caractère valorisant).



Figure 19 : Éditorial du programme de la saison 2011-2012, régie culturelle SCOP



Figure 20 : Éditorial du programme de la saison 2007-2008, régie culturelle SCOP

Parmi ces caractéristiques visuelles de l'éditorial, nous retrouvons dans les éditoriaux de la régie culturelle SCOP deux des trois traits distinctifs relevés par Annick

Dubied et Marc Lits (1997) comme formant la base des modèles éditoriaux communiqués aux étudiants en journalisme : la topographie et l'importance accordée à la fonction auctoriale. Voyons donc plus précisément en quoi consistent ces deux caractéristiques pour les éditoriaux de la régie culturelle SCOP.

La topographie : un éditorial de saison en tête du programme

L'analyse des éditoriaux de la régie culturelle SCOP montre une systématisation dans l'emplacement de l'éditorial en tête du programme. Sa topographie dans l'espace du programme varie légèrement d'une saison à l'autre, c'est-à-dire qu'il est toujours situé en début de programme, mais il est parfois précédé des coordonnées des théâtres comme dans le programme de la saison 2007-2008, 2009-2010 ou encore 2011-2012. De ce fait, il peut se situer entre la page 2 et la page 4 du programme.

Cette présence en tête de programme comme peut l'être dans bien des cas, l'éditorial d'un journal²⁶⁵, lui donne un poids important. Cette stabilité dans la mise en page lui confère une « position privilégiée, position à partir de laquelle s'exerce la reconnaissance du pouvoir, au sens de Charaudeau (2003) » (Herman, Jufer, 2007 : 3). Cette importance de la position éditoriale n'est pas sans lien avec le terme éditorial qui, comme nous le rappellent Annick Dubied et Marc Lits (1997 : 50),

« qualifie un certain type d'article émanant de la direction politique du journal. Ce terme est dérivé de l'anglais *éditeur*, lequel n'est pas seulement le responsable de la réalisation pratique de l'objet imprimé, mais aussi celui qui en assume la conception et la responsabilité intellectuelle » (Dubied, Lits, 1997 : 50).

Historiquement dans la presse écrite, l'éditorial est un lieu stratégique où peut s'exprimer la direction du journal pour dire l'orientation qu'elle veut donner à l'ensemble du support. Elle en assume par ailleurs la responsabilité juridique. La parole qui va ainsi

²⁶⁵ Thierry Herman et Nicole Jufer précisent que la place naturelle de l'éditorial est en Une du journal (2007 : 2) : « Quoi de plus naturel en effet, pour une vitrine de l'opinion du journal, d'être en Une, place la plus importante du quotidien, exposition d'un véritable argumentaire de vente qui tisse en quelques mots, voire quelques photos légendées, des liens avec les pages intérieures » (2007 : 2-3).

se manifester dans l'éditorial est à la fois une parole autorisée, mais aussi une parole qui fait autorité qu'il soit signé ou pas (Dubied, Lits, 1997 ; Herman et Jufer, 2007). C'est pour cette raison que sa place en début de journal n'est pas anodine, et qu'elle joue un rôle de légitimation de la parole énoncée dans le cadre d'un éditorial.

Nous pensons que, du point de vue de la topographie, l'éditorial du programme et l'éditorial d'un journal sont très ressemblants. C'est bien parce que l'éditorial de saison présente aussi cette dimension stratégique qu'il est investi par le directeur-programmateur d'un théâtre ou par des élus locaux (maire, président d'intercommunalité, etc.), parce que ce sont des fonctions d'auctorialité qui s'affirment comme telles au sein de l'éditorial. Pour le dire autrement, l'éditorial participe à rendre visible la posture d'autorité de celui (personne réelle ou institution) qui revendique la responsabilité de cette unité discursive.

L'investissement de l'éditorial par ces instances d'énonciation est lié à la volonté de justifier et de légitimer des choix – esthétiques et politiques – mais aussi d'exprimer une opinion, de faire un commentaire sur des événements. Nous le verrons avec la dimension linguistique de l'éditorial, le discours de ce type d'énoncé est assez différent de celui que l'on peut trouver dans le catalogue des spectacles, c'est-à-dire qu'il assume une forme de subjectivité alors que les textes descriptifs du catalogue tentent d'effacer les traces du sujet de l'énonciation.

Cette position en tête du programme accorde à cet espace une grande visibilité qui est accentuée par la mise en forme du texte qui exploite largement les possibilités de la typographie. La notion de Jean-Michel Adam (2001 : 25) de vi-lisibilité – au départ conçue pour les discours qui incitent à l'action – peut aussi s'appliquer aux éditoriaux étant donné « la très forte segmentation typographique, une très forte exploitation des possibilités de mise en forme typographique » (Adam, 2001b : 25) de ces discours.

Dans les éditoriaux de saison de la régie culturelle SCOP, les titres qui annoncent la nature éditoriale de ce qui va suivre sont dans une police, une taille, une couleur de caractères différente du reste du texte, des composants iconiques infographiques et photographiques peuvent aussi être introduits (akène de pissenlit, fauteuils et planètes, nuages et personnages, roses orangées sur fond bleu clair, etc.), une liste sur-marquée par des puces figure dans le premier programme tout comme un certain nombre de mots du corps du texte sont en caractères gras (*Scènes et Cinés Ovest Provence*, Ovest Provence,

les noms des signataires, 13^{ème} édition du festival intercommunal des Arts du geste). Cette attention portée à la dimension visuelle du texte a pour but d'attirer le regard et d'en faciliter la lecture.

L'éditorial comme espace de la représentation de la politique intercommunale d'Ouest Provence

Les éditoriaux de la presse écrite présentent une particularité, celle de ne pas toujours être signés puisque, de fait, ils engagent l'ensemble de la rédaction (Herman et Jufer, 2007). Pour ce qui concerne les éditoriaux de saison de la régie SCOP, on remarque, au contraire, plusieurs formes de signatures : dans le premier programme, l'éditorial est signé du nom de l'institution régie « *Scènes et Cinés Ouest Provence* », les programmes de 2007 à 2010 sont signés conjointement par Bernard Granié et Yves Vidal avec le signalement du statut institutionnel de ces deux élus (respectivement, président d'Ouest Provence et président de *Scènes et Cinés Ouest Provence*), et à partir du programme de 2010-2011, seul Yves Vidal est le signataire de l'éditorial.

Cette marque énonciative que représente la signature témoigne de l'importance de la fonction auctoriale dans les éditoriaux de saison. Et puisque notre attention se focalise sur une approche énonciative de l'objet éditorial, on ne peut être que particulièrement sensible à la question du positionnement de l'auteur dans le texte. Ce qui nous intéresse c'est de savoir comment est construite la figure de l'auteur dans l'éditorial et comment, dans l'ensemble du programme, les différentes figures auctoriales coexistent et sont mises en scène.

Signature sous le regard de la pragmatique de l'écrit

Avant de revenir plus en détail sur ces variations dans les modalités de signature des éditoriaux de la régie SCOP, précisons ce que signifie l'acte de signer un texte, car ce n'est pas un acte anodin. Bien au contraire, il correspond à un acte d'écriture dans le sens où il a une force performative. Cette articulation entre pratique d'écriture et actes de langage fait d'ailleurs l'objet de recherches menées sur la pragmatique de l'écrit, la signature et les écrits d'action par Béatrice Fraenkel (1992, 2001) et David Pontille (2002). Pour ces auteurs, la signature permet de marquer le support sur lequel elle est

apposée par son pouvoir de transformation, car la signature en change la qualité en ce qu'il devient un « document attribué, pourvu d'un auteur, validé et dans le cas des actes juridiques, authentiqué » (Fraenkel, 2007 : 110).

Avoir une signature apposée à un texte induit tout de suite la présence d'un sujet de l'énonciation qui se présente comme l'auteur du texte, c'est-à-dire comme celui qui en assume la responsabilité (Jeanneret, 1998 : 42). En effet, la signature est une modalité d'énonciation et un indice fort de l'identité énonciative qui, par son marquage du support, permet d'authentifier la nature du discours.

Fonction-auteur : les marques d'énonciation de l'auctorialité dans les programmes

Avant de passer à l'analyse de la signature de l'éditorial de saison de la régie SCOP, nous allons tenter de comprendre plus en détail cette notion d'auteur qui est étroitement liée à l'acte de signer un énoncé. À la fois vague et faussement évident, le mot *auteur* sera entendu dans le contexte de cette recherche comme une *fonction* organisatrice des univers de discours (Charaudeau, Maingueneau, 2002). C'est dans le texte « Qu'est qu'un auteur ? » que Michel Foucault (1969) expose les caractéristiques spécifiques des discours qui sont pourvus de la « fonction-auteur ». Parmi ces traits qui font l'auctorialité d'un discours, on retiendra la *fonction-auteur* identifiée comme une *construction* et une *figure du texte*. Celle-ci ne renvoie pas à un individu du réel et résulte d'une « série d'opérations spécifiques et complexes » qui sont réalisées sur les textes (Foucault, 1994 : 803-804). Si l'on suit cette acception, la *fonction-auteur* peut signifier un collectif de personnes regroupées sous un même nom :

« la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper » (Foucault, 1969 : 803-804).

On a affaire dans ce cas à la figure d'un *auteur non-littéraire* :

« L'importance des débats sur l'auteur littéraire a certainement contribué à retarder encore l'identification d'autres types d'auteurs que l'on pourrait nommer globalement des auteurs non-littéraires qui n'en sont pas moins des "figures" » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 75).

Ces opérations complexes construisent une figure qui a une fonction d'organisation et de mise en ordre dans le sens où

« un nom [...] exerce par rapport au discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres. En outre il effectue une mise en rapport des textes entre eux [...] » (Foucault, 1969 : 798).

Par cette fonction, l'auteur devient l'élément de cohérence et d'unité de toutes ces productions qui doivent exprimer une « personnalité ». Il est donc le responsable principal de l'énonciation. Ce qui nous intéresse alors, c'est de rendre compte de la manière dont il assume ce rôle et l'incarne tout au long du texte : « l'auteur peut ainsi se montrer très présent ou plus effacé, se poser comme prudent, modeste ou péremptoire, polémique ou consensuel, être plus ou moins attentif [...] ou à l'inverse obscur et peu coopératif » (Rabatel, Grossmann, 2007 : 2).

Dans le cas d'une signature traditionnelle, c'est le nom propre qui remplit cette fonction d'identification et d'unification incarnée par cette figure de l'auteur, mais dans le



Figure 21 : Signature de l'éditorial dans le programme 2006-2007 de la régie SCOP

Yves VIDAL
Président de Scènes et Cinés Ouest Provence

Bernard GRANIÉ
Président du SAN Ouest Provence

Figure 22 : Signatures de l'éditorial dans le programme 2008-2009 de la régie SCOP

cas des dispositifs médiatiques tels que les journaux ou les programmes, on peut aussi voir les éditoriaux se clore sur une signature qui ne désigne pas une personne (responsabilité individuelle) mais une institution (responsabilité collective). Dans la première version du programme de la régie SCOP, on a justement une signature qui



Figure 23 : Signatures de l'éditorial dans le programme 2011-2012 de la régie SCOP

atteste d'une écriture collective puisque l'édito est signé du nom de l'instance socio-institutionnelle que représente la régie « *Scènes et Cinés* Ouest Provence ». Ce n'est qu'avec la saison 2007-2008 qu'apparaissent les noms de Bernard Granié et d'Yves Vidal suivis du signalement quant à leur statut institutionnel : Président d'Ouest Provence et Président de *Scènes et Cinés* Ouest Provence. Voici comment se présentent ces différentes modalités de signature sur les six programmes du corpus :

À partir du deuxième programme de saison de la régie, la revendication auctoriale de l'éditorial s'individualise dans le sens où ce n'est plus l'institution régie culturelle en tant qu'instance collective et unificatrice qui signe l'éditorial, mais deux élus communautaires dont le premier d'entre eux, Le Président d'Ouest Provence suivi de son Vice-Président délégué à la culture qui est aussi Président de la régie SCOP. Bernard Granié se fait ici le porte-parole d'Ouest Provence et Yves Vidal celui de la régie culturelle. Le nom du Président de la régie, Yves Vidal, apparaît toujours avant celui du Président d'Ouest Provence. Nous y voyons ici une construction éditoriale d'une hiérarchie des auteurs au sein de laquelle Yves Vidal tient la première place. La nature politique de cette double signature marque la posture d'autorité des élus d'Ouest Provence sur l'établissement public régie SCOP. Depuis la saison 2010-2011, Yves Vidal est seul à signer l'éditorial.

À partir de 2007-2008, dans les éditoriaux de la régie SCOP, les signatures qui se composent du nom propre des élus communautaires se voient accompagnées de l'intitulé de leur fonction par rapport aux deux institutions que sont Ouest Provence et la régie SCOP. Cette précision faite sur le statut politique des signataires de l'éditorial produit une inférence quant à leur autorité. Cumulée à la place d'en tête de l'éditorial dans l'espace du programme, cette information vient redoubler la dimension d'autorité de la figure de l'auteur. En effet, ce rappel dans l'éditorial du statut institutionnel des signataires fait

autorité dans le milieu politique local et a une visée argumentative, en ce sens que cette désignation légitime la prise de parole sur l'actualité du spectacle vivant à l'échelle du territoire intercommunal. Aussi, le locuteur principal (qu'il soit représenté par Yves Vidal seul ou qu'il s'accompagne de Bernard Granié) n'est pas identifiable à un locuteur isolé puisqu'il est identifié par sa fonction au sein des institutions intercommunales. Il se trouve donc susceptible de mettre en scène une pluralité de voix dont la portée est supérieure à celle d'une parole qui serait individuelle, et donc sans rattachement à une communauté discursive.

L'énonciation de l'éditorial de la régie SCOP est prise en charge par la communauté politique ouest provençale constituée de tous les acteurs politiques que nous avons appelée les entrepreneurs identitaires et qui interviennent dans la conception et la formulation de la politique culturelle intercommunale. Par communauté discursive, il faut comprendre « les groupes sociaux qui produisent et qui gèrent un certain type de discours. Le recours à cette notion implique que les institutions productrices d'un discours ne sont pas des médiateurs transparents. Les modes d'organisation des hommes et de leurs discours sont inséparables » (Maingueneau, 1996 : 18).

Cette signature conjointe de l'éditorial par ces deux élus communautaires nous renvoie à la définition originelle²⁶⁶ de l'éditorial comme unité discursive émanant de la direction politique du journal (Dubied, Lits, 1997 : 50). Du fait de la présence de cette signature plurielle sur les éditoriaux de saison de *Scènes et Cinés*, on peut conclure à leur dimension essentiellement politique dans le sens où ce ne sont ni les directeurs artistiques de la régie (Anne Renault, Françoise Marion, Catherine Bonafé, Jean-Marc Pailhole), ni le directeur de la régie (Mokthar Benaouda) qui se trouve en position de signer l'éditorial. On retrouve ainsi l'institution *Scènes et Cinés* Ouest Provence à travers les personnes de son Président, et du Président d'Ouest Provence.

En revendiquant une forme d'auctorialité au sein même du programme de saison, ces élus ont pour ambition de rendre visible et lisible l'ancrage du politique dans les

²⁶⁶ Nous faisons référence à la définition de l'éditorial évoquée en amont et qui est empruntée à Annick Dubied et Marc Lits (1997).

mondes du spectacle vivant sur le territoire intercommunal d'Ouest Provence. Par la présence de leur signature au sein du dispositif médiatique qu'est le programme de saison, ils participent à authentifier l'action culturelle comme relevant de l'action politique intercommunale. De manière ostentatoire, cette signature est la trace de la volonté de ces élus de légitimer l'intervention d'Ouest Provence dans les mondes de la culture.

Interrogé sur cette question de la visibilité du politique au sein même des espaces culturels (scène des théâtres, supports médiatiques des équipements etc.), Yves Vidal confirme le rôle de l' élu local en tant que responsable de la définition de la politique culturelle, et que pour ces raisons il est tout à fait légitime, qu'en retour, il exhibe sa présence sur la scène théâtrale :

« Et donc il n'y a pas de raisons que les élus ne soient pas... quand on inaugure une crèche, il y a bien un élu qui inaugure alors pourquoi quand on inaugure une saison théâtrale ce ne serait pas un élu ! ? Il faut arrêter que les cultureux monopolisent la culture pour eux et qu'ils sachent que les décideurs, ceux qui sont mandatés, ceux qui ont le mandat du citoyen pour définir la politique ce sont les élus. Voilà, après ce n'est pas obligatoirement aux élus... Moi pareil, quand je construis une crèche, c'est un architecte qui fait les plans, ce n'est pas moi, mais je lui dis quand même si je veux 50 places, si je veux être en démarche haute qualité environnementale avec une économie d'énergie, je lui donne un cadre. La culture c'est pareil j'ai des agents compétents, je leur donne quand même le cadre. Voilà, pourquoi la culture serait différente ? »

(Entretien n° 7, le 12 novembre 2009).

D'autant que le projet de la régie n'a pas été facile à imposer aux acteurs culturels, la tension entre la sphère du politique et la sphère de la culture a été grande au moment de sa mise en place. Peut-être faut-il y voir aussi une volonté politique de marquage, par la médiation de l'éditorial, d'une certaine autorité et légitimité par rapport à des acteurs culturels opposés, dans leur majorité, à un projet émanant des élus communautaires et élaboré sans qu'ils aient été consultés ?

Ce rapport de force qui semble laisser des traces au sein du programme de saison théâtrale s'explique par la volonté du politique de s'inscrire comme acteur légitime à

l'intérieur du champ de la culture. Le mot de champ est utilisé de manière délibérée au sens de Pierre Bourdieu (1984) où il est un espace social structuré de positions pour rendre compte de cette lutte entre élus et acteurs culturels : tandis que les derniers, par leur refus du projet, ont tenté de conserver l'autonomie du champ dont ils avaient le monopole, les élus ont souhaité reconfigurer la structuration de la distribution du capital spécifique à champ culturel :

« Mais on sait que dans tout champ on trouvera une lutte, dont il faut chaque fois rechercher les formes spécifiques, entre le nouvel entrant qui essaie de faire sauter les verrous du droit d'entrée et le dominant qui essaie de défendre le monopole et d'exclure la concurrence » (Bourdieu, [1984] 2002 : 113).

L'éditorial de saison de la régie culturelle SCOP peut se définir comme l'espace de représentation de la politique intercommunale d'Ouest Provence et de son pouvoir. La notion de représentation est entendue dans le sens que lui donne Louis Marin où représenter signifie « montrer, intensifier, redoubler une présence » (Marin, 1989 : 5). La forme de représentation dont il est ici question est de l'ordre de l'auto-représentation où l'objectif poursuivi est de « construire une identité légitime et autorisée par exhibition ostentatoire de qualifications et justifications » (Marin, 1989 : 5).

8.4. Ce que nous dit le texte premier ou pour une approche linguistique et textuelle de l'éditorial de saison

Cette première approche de l'éditorial du point de vue de sa matérialité nous a permis de mettre au jour la dimension politique de cet énoncé. Qu'en est-il du point de vue linguistique ? Les mots qui composent cet énoncé viennent-ils confirmer ces premiers résultats et vont-ils nous permettre de catégoriser l'éditorial comme lieu d'affirmation d'une position socio-politique (le contenu qui relève de l'opinion et de l'engagement) ?

Après avoir étudié l'image du texte, c'est à présent sur les mots de l'énoncé que constitue l'éditorial que nous nous arrêterons pour en dégager les stratégies discursives.

Pour cela, nous analyserons les discours éditoriaux dans leurs fonctionnements et dans leurs fonctions (Adam, 1981). Nous nous arrêterons premièrement sur la dimension lexicale de ces éditoriaux pour ensuite nous diriger vers leur dimension énonciative, c'est-à-dire la stratégie énonciative mise en place par le locuteur.

8.4.1. Identité lexicale ouest provençale dans les éditoriaux des saisons ?

Comme le précise Damon Mayaffre dans un article intitulé « Dire son identité politique », la construction et l'affirmation de l'identité politique sont des enjeux du discours politique, ce qui se constate précisément par l'analyse lexicale puisque les lexiques permettent de délimiter des territoires linguistiques, et donc de donner des signes de reconnaissance de ces identités politiques (Mayaffre, 2003). Étant donné notre objectif qui est de rendre compte de l'éditorial de saison théâtrale comme lieu de représentation de l'identité politique ouest provençale, il semble tout à fait pertinent d'explorer le vocabulaire de ces éditoriaux pour en définir le statut et la fonction.

Cette analyse transversale des six éditoriaux de saison de la régie culturelle SCOP nous a permis de mettre au jour l'omniprésence d'un vocabulaire de l'action politique et territoriale²⁶⁷ :

Éditorial de saison 2006-2007 : « *Scènes et Cinés* Ouest Provence inaugure sa première saison », « échelle intercommunale », « mise en réseau de l'ensemble des équipements », « Cette mise en réseau mutualise les principales ressources et compétences de nos salles », « service public qui participe à l'épanouissement de chacun », « affermissement d'un lien social malmené par notre époque », « diminution générale des budgets alloués à la culture à l'échelle nationale », « événements intercommunaux », « actions culturelles de proximité ».

Éditorial de saison 2007-2008 : « actions intercommunales », « orientation est encore plus affirmée », « alimenter et structurer un projet », « organisation d'un établissement », « agglomérations françaises », « intercommunalité culturelle », « intercommunalité », « échelle territoriale », « politique culturelle », « mobilité des publics », « moteur du développement culturel », « nouvelles mutualisations », « politique culturelle », « action culturelle », « cette stratégie politique ».

Éditorial de saison 2009-2010 : « structuration d'une intercommunalité culturelle visible, au service des publics et du spectacle vivant », « délégués communautaires », « dispositif transversal de diffusion du spectacle vivant », « elle identifie ainsi le territoire d'Ouest Provence comme une référence régionale du développement et de la gouvernance culturels », « contraintes budgétaires », « habitants », « culture et citoyenneté ».

Éditorial saison 2009-2010 : « Collectivités Territoriales », « les scènes du territoire », « inscription durable des artistes sur l'agglomération », « c'est un acte politique significatif », « Ouest Provence maintien son engagement et ses moyens en faveur du spectacle vivant au même niveau que la saison précédente ».

Outre l'importance de ce vocabulaire d'un point de vue quantitatif sur l'ensemble du texte, du point de vue de la topographie, il est aussi particulièrement présent dans les

²⁶⁷ Ces extraits des éditoriaux ne sont pas exhaustifs, ils représentent un échantillon du vocabulaire de l'action politique et territoriale.

premiers paragraphes de l'éditorial (du 1^{er} au 2^e voire 3^e paragraphe). Cette position dans l'espace de l'éditorial lui donne une fonction de priorité dans l'ordre du discours, dans le sens où les questions politiques et territoriales sont traitées avant celles concernant à proprement dit la programmation artistique et culturelle.

Cet univers lexical qui vient confirmer la nature politique de l'éditorial s'entremêle à un autre univers qui relève de la culture et du spectacle vivant.

Éditorial de saison 2007-2008 : « coordination artistique », « spectacles », « artistes », « lieux de représentation », « directions artistiques », « programmation artistique et culturelle », « caractère pluridisciplinaire », « diverses créations », « programmation artistique et l'action culturelle », « résidences d'artistes », « soutien à la création ».

Éditorial de saison 2009-2010 : « spectacle vivant », « diffusion du spectacle vivant », « sur scènes et dans les salles », « programmation », « action culturelle », « culture », « Côté cour, côté jardin, jeunes talents et artistes de renommée créent de nouvelles filiations », « les écritures contemporaines côtoient des grands textes classiques ».

Aussi, lorsqu'il est question de qualifier l'action d'Ouest Provence qui se concrétise à travers le dispositif de la régie *Scènes et Cinés* Ouest Provence, le caractère singulier et innovant est mis en avant par le lexique de la nouveauté et de l'expérimentation :

Éditorial de saison 2006-2007 : « innovation dans l'organisation d'un établissement », « pas de précédent », « expérimenter un certain nombre d'actions intercommunales », « nouvelles mutualisations », « renouvellement de l'intercommunalité culturelle ».

Éditorial de saison 2007-2008 : « cette innovation dans l'organisation d'un établissement de diffusion culturelle et artistique intercommunal ne connaît pas de précédent au sein des agglomérations françaises », « Ouest Provence participe activement à un renouvellement de l'intercommunalité culturelle ».

Éditorial de saison 2010-2011 : « seul établissement public intercommunal », « véritable laboratoire de l'intercommunalité ».

culturelle », « la mutualisation et la mise en réseau d'une programmation territorialisée ne souffrent aucune comparaison », « forme singulière de ce dispositif ».

Du point de vue de la programmation artistique et culturelle, on observe une volonté de mettre en valeur le nombre des spectacles et leur diversité. Ceci est repérable par l'usage de l'énumération (des caractéristiques du dispositif dans le premier programme, et des spectacles qui composent le catalogue), et d'un vocabulaire qui dépeint une pluralité culturelle dans le genre des spectacles comme des actions menées :

Éditorial de saison 2006-2007 : « pas moins de 100 spectacles et événements », « ce chiffre pour emblématique qu'il soit, n'est pas simplement la traduction quantitative de notre volonté de préserver », « actualité prolifique », « entre champs disciplinaires et esthétiques plurielles », « programmation diversifiée », « addition de spectacle », « programmation variée », « diversité culturelle ».

Éditorial de saison 2007-2008 : « des spectacles et des artistes aussi divers que leurs lieux de représentation », « différentes catégories du spectacle vivant, théâtre, danse, cirque, musique, jeune public », « diverses créations », « caractère pluridisciplinaire », « multiples collaborations aussi bien avec l'Éducation Nationale, qu'avec les structures d'éducation populaire, ainsi que les associations spécialisées dans le handicap ».

Éditorial de saison 2008-2009 : « toutes les nuances d'une palette bigarrée », « vous savoir encore plus nombreux à fréquenter », « diversité culturelle », « un kaléidoscope s'offre à vous ».

Lorsque l'on se penche plus attentivement sur ces lexiques typiques des mondes du politique et du spectacle vivant, on se rend compte que, d'un éditorial à l'autre, ce dont il est question, c'est de la justification des orientations prises par la politique culturelle intercommunale afin que le lecteur-spectateur se laisse persuader de leur cohérence et de leur intérêt : la mutualisation des équipements de diffusion culturelle (théâtres et cinéma), le rééquilibrage de l'offre sur les six communes-membres, la consolidation du budget intercommunal face au désengagement de l'État etc.

Autrement dit, par la présence d'un lexique particulier qui joue la fonction de modalisateur, le discours de l'éditorial a pour objectif principal de préciser l'intention et les moyens mis en œuvre pour concrétiser le projet des élus communautaires en matière de spectacle vivant. C'est bien une stratégie de positionnement dans le champ de la culture qui est exposée dans l'éditorial. Cette opération conduit le locuteur à pointer un lieu d'action et de pouvoir, Ouest Provence et la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, un groupe, les élus communautaires (dont les porte-parole sont Bernard Granié et Yves Vidal) et puis même un individu (pour les deux derniers éditoriaux, de 2010 à 2012), Yves Vidal, Président de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, en tant que dépositaire des pouvoirs du groupe des élus.

8.4.2. Une stratégie de positionnement qui s'énonce par l'argumentation

Cette première exploration du lexique nous laisse peu de doutes quant à la nature argumentative de l'éditorial puisqu'il révèle les sentiments et les jugements de l'énonciateur. Par argumentation, que nous concevons dans une dimension élargie de la notion dans la continuité des travaux de Ruth Amossy (2000 ; 2008) et Jean-Blaize Grize (1990), il faut comprendre la capacité du discours à agir sur les représentations de l'interlocuteur et à le faire adhérer à la vision exposée des choses :

« l'argumentation considère l'interlocuteur, non comme un objet à manipuler mais comme un alter ego auquel il s'agira de faire partager sa vision. Agir sur lui, c'est chercher à modifier les diverses représentations qu'on lui prête, en mettant en évidence certains aspects des choses, en occultant d'autres, en proposant de nouvelles » (Grize, 1990 : 41)²⁶⁸.

À travers l'argumentation, c'est le locuteur qui va faire part de son point de vue à un allocataire en mobilisant un ensemble de moyens linguistiques (modalisateurs, connecteurs etc.) et de stratégies discursives. C'est pour cette raison que l'argumentation

²⁶⁸ Cette citation est empruntée à l'article de Ruth Amossy «Argumentation et analyse du discours» (Amossy, 2008 : 3).

« se situe dans le cadre d'un dispositif d'énonciation où le locuteur sait s'adapter à son allocutaire, ou plus exactement à l'image qu'il s'en fait » (Amossy, 2008 : 5). Le lien entre l'inscription de la subjectivité du locuteur dans le discours et la prise de position (présence affichée du sujet qui s'engage) est indéniable. C'est la réflexion que nous proposons d'entamer dans la partie qui suit à travers l'étude de la stratégie énonciative des éditoriaux.

Stratégie énonciative dans les éditoriaux de saison

Le problème qui est le nôtre avec l'étude des éditoriaux de programme de saison est celui du statut de ces discours. Nous venons de commencer à repérer les premières marques qui nous laissent penser que l'éditorial de saison de *Scènes et Cinés* propose une orientation argumentative, c'est-à-dire que l'on a une implication subjective qui met en texte une opinion à propos du dispositif culturel intercommunal.

Pour cette analyse, nous conservons le cadre général de la théorie polyphonique de O. Ducrot, et nous nous inscrivons dans l'approche de Robert Vion de l'énonciation qui est un prolongement de la théorie ducrotienne, dans laquelle l'auteur envisage ce qu'il a appelé « la mise en scène énonciative », c'est-à-dire le fait que le locuteur construit tous les énonciateurs et les points de vue qui vont traverser son discours (Vion, 2005) : « Le concept de polyphonie est donc en relation avec la notion de mise en scène énonciative (Vion 1998) et correspond à toutes les "stratégies" conduisant à une coexistence d'énonciateurs » (Vion, 2005 : 5).

La première question qui se pose alors, et qui est essentielle à la compréhension des stratégies énonciatives de ces discours est « qui parle ? ». Celle-ci en appelle une deuxième, non moins importante « à qui le locuteur s'adresse-t-il ? ». Pour répondre à ces deux questions, il faut se demander comment le discours construit son locuteur, ce qui

nous conduit à repérer les marques de la personne depuis les pronoms personnels jusqu'aux appellatifs²⁶⁹ (noms propres, substituts lexicaux et noms de qualité).

La question des appellatifs a déjà été abordée à travers la présence, en guise de signature, du nom propre des élus suivi de leur statut institutionnel. L'usage de ce type d'appellatif va jouer sur l'interprétation que va faire l'allocutaire de l'énoncé, sachant que le locuteur, par le biais notamment de phénomènes repérables comme la signature, s'impose en une position de force, car il s'affiche comme le représentant et le porte-parole de la régie culturelle et des élus en général. La signalisation du statut, en dessous du nom propre, est un moyen de légitimation du droit du locuteur de s'exprimer dans les pages du programme de saison de la régie culturelle SCOP. Ainsi, le locuteur laisse peu de doutes quant à la position sociale dominante qu'il occupe, et qu'il souhaite inscrire dans l'éditorial. La signature a valeur d'argument d'autorité dans l'éditorial de saison.

Au fur et à mesure des saisons de la régie culturelle, la signature des éditoriaux montre une évolution du locuteur premier. Il est, pour le premier programme, l'institution SCOP en tant qu'entité collective puisque l'éditorial est signé *Scènes et Cinés Ouest Provence*. Dès le deuxième programme, l'institution est toujours présente à travers la figure de l'auteur qui signe l'énoncé éditorial, mais elle est cette fois-ci incarnée par le premier de ses représentants dans la hiérarchie institutionnelle, son président, Yves Vidal. Ce dernier cosigne le texte de l'éditorial avec Bernard Granié, président d'Ouest Provence ce qui témoigne du rapport tutélaire existant entre l'EPCI Ouest Provence et la régie culturelle SCOP. Enfin, les deux derniers éditoriaux exposent un locuteur premier qui est représenté par une seule personne, Yves Vidal.

Enfin, la présence de Bernard Granié, c'est-à-dire d'Ouest Provence à côté de la régie culturelle SCOP qui a désigné son représentant en la personne d'Yves Vidal, son Président, accentue l'effet de polyphonie. Effectivement, Ouest Provence est colocuteur, de même que *Scènes et Cinés Ouest Provence*. Ces marques d'une pluralité de voix dans

²⁶⁹ Delphine Perret donne une définition des appellatifs comme désignant la personne qui parle, à savoir le locuteur, dans un article de la revue *Langages* (Perret, 1970) : « Lorsqu'un terme du lexique est employé dans le discours pour mentionner une personne, il devient un appellatif ».

l'énonciation accentuent l'effet d'autorité accordée au locuteur principal (collectif). Cette coprésence de locuteurs au sein de l'éditorial constitue un argument d'autorité. On peut alors reprendre la thèse de l'autorité polyphonique²⁷⁰ pour décrire cette mise en scène énonciative dans l'éditorial de saison.

Variations en « je » et « nous » : du rôle de porte-parole à celui de représentant de la communauté ouest provençale ou comment le locuteur fait varier sa posture énonciative dans l'éditorial.

En ce qui concerne les pronoms personnels, on remarque la présence du « nous » (et des possessifs : nos, notre) et du « je » dans les éditoriaux de saison. Dans l'ensemble, la fréquence d'usage du « je » est plus faible que celle du « nous » qui traverse tous les éditoriaux quelle que soit la saison. En effet, le « je » est repérable dans seulement deux éditoriaux (2010-2011 et 2011-2012) :

Éditorial de saison 2010-2011 : « J'en suis convaincu, ce florilège de propositions artistiques et culturelles présage de belles rencontres complices entre les artistes et le public »

Éditorial de saison 2011-2012 : « J'espère que vous serez nombreux à partager ce moment unique qu'est toute représentation et peut-être serez-vous, à l'issue de l'une d'entre elles, debout... »

Dans ces deux éditoriaux, le « je » n'est utilisé qu'une seule fois dans chacun des énoncés, comme en témoignent ces extraits, et dans les deux cas selon les mêmes règles topographiques à savoir que l'emploi du « je » surgit dans l'ultime phrase de l'éditorial. Ce pronom personnel désigne le locuteur, Yves Vidal, et c'est parce qu'il signe seul ces deux éditoriaux qu'il recourt à cet embrayeur de la première personne. Dans les

²⁷⁰ Nous faisons référence à l'opposition développée par O. Ducrot (1984) entre les notions de « l'argument d'autorité polyphonique » et du « raisonnement par autorité ». L'usage que nous faisons dans ce texte de l'argument d'autorité polyphonique s'appuie sur l'idée qu'il peut s'appliquer même aux situations où ne sont pas identifiables des formes de discours rapporté.

éditoriaux qu'il signe avec Bernard Granié, seul l'usage du « nous » est décelable. Cependant, si l'on se penche de près sur les éditoriaux où intervient le « je » du locuteur, l'usage du « nous » ne disparaît pas pour autant. C'est le cas de l'éditorial de saison 2011-2012 où dans le texte, le « nous » et le « je » coexistent au sein du même énoncé. Par contre, dans l'éditorial de saison 2010-2011, le « nous » est complètement absent et laisse la place au « je » dans le dernier paragraphe. Nous sommes en droit de nous demander alors comment l'on passe de l'un à l'autre et quel est le sens de l'inscription du « je » et du « nous » dans ce discours.

L'irruption de ce « je » dans les énoncés éditoriaux, et qui plus est un paragraphe avant la signature, nous permet d'interpréter cet embrayeur de la première personne comme un acte qui vise à montrer et à assumer le rôle de porte-parole de *Scènes et Cinés* Ouest Provence endossé par Yves Vidal. Autrement dit, le locuteur se présente tantôt comme une instance collective par l'usage du « nous », tantôt comme une instance individuelle qui revendique son autorité, voire son auctorialité en tant que porte-parole par l'usage du « je ». La légitimité d'Yves Vidal, en tant que porte-parole du groupe des élus communautaires, a été obtenue par délégation par laquelle le groupe l'a mandaté comme représentant. Quand Yves Vidal utilise le « je », ce locuteur est dans un rapport de métonymie au groupe qu'il représente, car il fait partie du groupe des élus, et qu'il est le signe de cette unité.

Contrairement au « je » qui réfère directement au locuteur responsable du discours, le « nous » est plus ambigu car il est un pronom aux contenus référentiels multiples. Comme le précise Annie Geffroy (1985) dans son article introductif au numéro 10 de la revue *Mots* consacrée au « nous » politique : « tout le monde connaît sa polysémie, tant linguistique que discursive » (Geffroy, 1985 : 5). En d'autres termes, le « nous » est sujet à de multiples interprétations, il nous faut donc repérer dans le texte à qui ce « nous » se réfère-t-il et quelle est sa fonction dans la mise en scène énonciative.

Variantes du « nous » dans les éditoriaux

Bernard Mulo Farenkia (2011) rappelle qu'il existe trois formes de nous : le « nous collectif » (« je » + « tu » + « ils » + tout le monde) qui regroupe une pluralité

d'instances, le « nous » inclusif (« je » + « tu » ou « vous ») et le nous exclusif (« je » + « ils »). Enfin, le « nous » peut aussi correspondre à un « je » dilaté d'un « nous » de majesté ou de modestie. En particulier dans le discours politique, plusieurs variantes du « nous » peuvent se croiser. Cette situation incite à recourir au contexte pour définir les contours référentiels des « nous » inscrits dans les énoncés. C'est cette même démarche que nous allons mettre en œuvre pour identifier qui parle à travers ce « nous » dans les éditoriaux de saison de *Scènes et Cinés* Ouest Provence.

Dans ces éditoriaux de la régie culturelle, la grande majorité des occurrences du pronom personnel « nous », et des possessifs « notre » ou « nos », mobilisent un « nous » exclusif, c'est-à-dire que ces embrayeurs désignent par là le locuteur, et les groupes dont il est le porte-parole, à savoir les élus communautaires et les professionnels de la régie culturelle. Cette instance que représente le « nous » est collective, hétérogène et complexe. En cela, le locuteur est porteur d'une pluralité de voix. Elle se compose des différents groupes professionnels que rassemble la régie culturelle SCOP, les élus et les professionnels de la culture. Ces deux groupes ont des intérêts et des objectifs parfois divergents. Pourtant, au sein de l'éditorial, c'est la voix de *l'auteur* ou du *locuteur* que l'on entend et qui semble rallier celle des autres instances énonciatives :

Éditorial de saison 2006-2007 : « notre démarche s'appuie sur une conception de la culture », « notre intercommunalité », « notre volonté de préserver, voire de renforcer pour certains théâtres, les propositions artistiques », « la capacité de nos scènes à s'inscrire », « nous avons privilégié l'entrée par genre », « nos directions artistiques », « notre volonté de soutenir une programmation diversifiée », « des projets artistiques que nous voulons aussi singuliers qu'exemplaires ».

Éditorial de saison 2008-2009 : « Les rideaux se lèvent sur la saison 3 de notre régie culturelle *Scènes et Cinés* », « nous sommes heureux de vous savoir encore plus nombreux à fréquenter les théâtres », « Nous nous voulions aussi singuliers qu'exemplaires, nous en avons fait la preuve avec vous », « La mise en réseau de nos salles, nos directions artistiques ».

Éditorial de saison 2009-2010 : « réalité concrète dans nos établissements », « notre souci commun est de proposer aux habitants », « Nous espérons que vous serez toujours plus nombreux à venir vous en rendre compte dans nos théâtres intercommunaux ».

Dans la majorité des cas, malgré tout, le « nous » incarne le groupe « élus communautaires », c'est-à-dire le politique, et se distingue parfois des professionnels de la culture. Le sujet de l'énonciation se dissocie du groupe des professionnels en séparant ce qui relève de la volonté politique de ce qui relève du faire en matière culturelle. Ce qui ressort de l'analyse, c'est une disjonction entre l'action politique qui consiste en l'expression et le cadrage d'une orientation, et l'action culturelle qui a pour rôle de mettre en œuvre des projets qui respectent la volonté des décideurs. L'usage du « nous » s'accompagne d'un lexique qui insiste sur le caractère idéologique de l'action politique dans le sens où le locuteur s'inscrit plus dans le monde des idées que dans celui de l'opérationnalité :

« notre volonté de soutenir une programmation diversifiée »,
« notre volonté de préserver, voire de renforcer pour certains
théâtres, les propositions artistiques » (éditorial de saison 2006-
2007).

« Nous sommes persuadés que l'ensemble de la programmation
2007-2008 sera à la hauteur de l'enjeu fondamental que s'est fixé
la Régie Culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence » (éditorial de
saison 2007-2008).

« notre souci de maintenir l'accessibilité pour tous dans un
véritable esprit de service public en ces temps difficiles »
(éditorial de saison 2008-2009).

« J'en suis convaincu, ce florilège de propositions artistiques et
culturelles présage de belles rencontres complices entre les artistes
et le public » (éditorial de saison 2010-2011).

« ces convictions confortées par un nouveau soutien financier
d'Ouest Provence », « Persuadés que la culture, et plus
précisément le spectacle vivant, participe d'une économie du
spectacle vivant » (éditorial de saison 2011-2012).

Cette dissociation est clairement soulignée dans l'éditorial de saison 2009-2010 par l'enchaînement, et la segmentation des paragraphes suivants (nous avons respecté la mise en forme du texte en reproduisant les sauts de ligne du document original) :

«Les délégués communautaires ont souhaité ce dispositif transversal du spectacle vivant et du cinéma. Cette intercommunalité culturelle est une réalité concrète dans nos établissements, sur scène et dans les salles. Elle identifie ainsi le territoire d'Ouest Provence comme une référence régionale du développement et de la gouvernance culturels.

Les professionnels chargés de la mettre en œuvre ont, malgré les contraintes budgétaires, tissé une programmation éclectique et équilibrée, soucieuse et respectueuse de l'intelligence du spectateur, attentive au développement des nouveaux publics.

En effet, notre souci commun est de proposer aux habitants une programmation, couplée à une action culturelle, associant l'exigence artistique et la fréquentation du plus grand nombre » (nous soulignons).

Cet exemple est tout à fait révélateur de la manière dont le locuteur se met en scène dans le texte en tant que porte-parole du groupe des élus communautaires, en tant que donneur d'ordre, et par là même en tant que personne de pouvoir. Cette dissociation dans l'énonciation redouble la posture d'autorité des élus d'Ouest Provence sur l'établissement public régie SCOP par rapport aux professionnels.

Ces paragraphes désignent plusieurs énonciateurs (collectifs) : le locuteur/énonciateur premier, représenté par Yves Vidal et Bernard Granié, présent à travers le « notre souci commun », les « délégués communautaires » et « les professionnels chargés de mettre en œuvre la programmation ». Dans ce texte, le rôle des professionnels est cantonné à l'exécution des projets voulus par les élus. Dans l'ensemble des éditoriaux, on remarque également l'absence de désignation précise de ces professionnels qui élaborent concrètement la programmation de la régie culturelle. On l'a vu, en introduction de cette partie sur l'éditorial de saison, que la signature d'un éditorial par un directeur-programmateur de théâtre est une pratique tout à fait courante²⁷¹. Dans

²⁷¹ Voir à ce sujet l'article de Julia Bonnacorsi, « Les vaches à lait ne vont pas au théâtre » (Bonnacorsi, 2008) dans lequel elle fait une analyse des supports de communication du théâtre du Merlan à Marseille de 1994 à 2002 qui met au jour le caractère polyphonique de l'énonciation. Elle révèle la manière avec laquelle, sur une carte postale publicitaire de ce théâtre, est mise en scène la figure du directeur qui signe

les programmes de SCOP, il faut aller en dernière page²⁷² pour y trouver le détail de la composition de la direction, de la direction technique et des directions artistiques.

**Programmation de saison assumée en totalité par les élus ou
l'effacement de la fonction-auteur des directions artistiques**

En dehors de la dernière ou avant-dernière page du programme – dans un espace situé topographiquement à l'opposé de celui de l'éditorial – il n'est pas possible de croiser les noms des directeurs artistiques. Les autres fonctions existantes au sein de l'institution (communication, relations publiques, administration, etc.) sont totalement absentes dans le programme hormis les responsables des relations avec les publics dont les noms et les coordonnées sont précisés directement dans les parties dédiées aux actions culturelles (dans les pages qui suivent le catalogue des spectacles). De cette observation, nous en déduisons que la fonction auteur dans le programme de saison de la régie culturelle *Scènes et Cinés* n'a pas pour vocation d'être occupée par un directeur artistique. Seul l'élu est en situation – en particulier à travers l'espace de l'éditorial – de faire preuve d'auctorialité dans le texte.

Cette revendication de la fonction-auteur par le directeur d'une institution est une pratique qui a été observée par Damien Malinas (2008). Son analyse du processus d'énonciation auctoriale à l'œuvre au Festival d'Avignon montre qu'en dépit de la fonctionnarisation de la fonction directoriale au sein de cette institution festivalière, il existe une forme de revendication de la *fonction-auteur* par les directeurs actuels qui ambitionnent de se voir reconnaître le statut d'artiste. Cette mise en scène s'opère par différents procédés discursifs : la mise en récit de l'histoire du Festival, la mise en image « artistique » des directeurs actuels, le dispositif de l'artiste associé etc. :

par le moyen d'une photographie ou d'une silhouette. Ce dernier est représenté sur ce document par le biais de sa silhouette qui survole, à la manière d'un « superman », les barres d'immeubles (Bonnacorsi, 2008).

²⁷² Ceci est vrai, excepté pour le programme de saison 2007-2008, où ces informations se trouvent en première page intérieure.

« la raison institutionnelle qui permet aux individus d'investir une fonction ne suffit pas si à terme les individus « investis » ne confirment pas, par leur discours ou par leur action, le fait qu'ils sont bien à leur place là où ils sont. C'est pourquoi, tout comme le professeur de philosophie qui n'est pas philosophe doit néanmoins devenir "l'auteur" du cours qu'il enseigne, la direction institutionnelle du festival "In" doit faire montre qu'elle est "l'auteur d'une programmation" dont l'artiste associé qu'elle a choisi est le garant » (Malinas, 2008 : 43).

Ce processus de personnification de l'institution par la direction se manifeste dans la plupart des cas dans l'espace de l'éditorial, là où cette instance peut signer de sa main, de son nom, de sa photo voire même de sa silhouette²⁷³.

Cette vision de la relation entre les élus et les professionnels est d'ailleurs à l'origine des tensions qui ont vu le jour au moment de la mise en œuvre du projet de la régie, puisque les professionnels n'ont pas été associés à la conception du projet initial de la régie culturelle SCOP. Dans l'éditorial, l'énonciation ne fait à aucun moment allusion à des points de vue opposés entre élus et professionnels. Ce n'est pas le lieu d'exposition des tensions, au contraire, l'enjeu de l'éditorial est de montrer l'unicité des points de vue en effaçant la polyphonie. Le pronom « nous », et les possessifs « nos », « notre », permettent d'unifier dans l'énonciation les points de vue afin de les figer dans une seule conception : celle du locuteur/énonciateur, en tant qu'il est le représentant officiel de la régie culturelle, fonction qui octroie du prestige à sa position de locuteur individuel.

Au sein de la pluralité de voix qui composent l'éditorial, on peut dire de la place du locuteur/énonciateur premier (représentant l'instance socio-institutionnelle de la régie culturelle) qu'elle est surplombante dans le sens où tous les points de vue doivent s'accorder au sien. Cette posture particulière du locuteur est nommée « surénonciation ». Alain Rabatel définit cette posture en ces termes : « La surénonciation est définie comme l'expression interactionnelle d'un point de vue surpompant dont le caractère dominant

²⁷³ Deux exemples peuvent être cités comme étant caractéristiques d'une mise en scène du directeur par la représentation de leur silhouette : le directeur du Merlan décrit par Julia Bonnacorsi dans son article « Les vaches à lait ne vont pas au théâtre » (Bonnacorsi, 2008). On pense aussi à la directrice du théâtre des Salins de Martigues (scène nationale), Annette Breuille, qui, dans l'éditorial de la saison 2010-2011, a signé de son nom et de sa silhouette. Ce procédé vise une personnification du lieu en la personne du directeur.

est reconnu par les autres » (Rabatel, 2004 : 9). Même si ce n'est pas obligatoire dans le cas d'une surénonciation, dans cette analyse, le surénonciateur correspond à un statut politique dominant.

À la suite de ces analyses, ne pourrait-on pas conclure que, dans les éditoriaux, à la manière des dictionnaires et des articles de linguistique ²⁷⁴(Grossmann, Rinck, 2004), la surénonciation est une posture obligée qui a valeur de norme, c'est-à-dire que la cohérence énonciative est le principe organisateur des instances énonciatives afin qu'elles se regroupent et s'indexent au locuteur tout en maintenant leur hétérogénéité (Rabatel, 2004 :13-14).

**Le « nous » et le « vous » : l'articulation des embrayeurs pour
marquer l'appartenance à une communauté des habitants d'Ouest
Provence**

Le « nous » dans les éditoriaux de saison est majoritairement exclusif. Par contre, dans l'éditorial de saison 2008-2009, le « nous » se fait à quelques reprises inclusif, c'est-à-dire qu'il intègre aussi l'allocutaire de l'énonciation soit le « vous » dans ce texte. Voyons quelques exemples, tous extraits du même éditorial :

« À l'échelle de notre territoire, dans les six villes d'Ouest Provence, vous nous démontrez »

« La mise en réseau de nos salles, notre organisation intercommunale, nos directions artistiques plurielles offrent des garanties pour que le spectacle vivant s'insinue dans notre cadre de vie »

(nous soulignons).

²⁷⁴ Voir l'article de Francis Grossmann et Fanny Rinck, « La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire en linguistique » dans la revue Langages.

Dans cet éditorial, tantôt le « vous » s'intègre au « nous », tantôt il s'en distancie et s'articule avec lui. Ainsi, le « nous » inclusif croise le « nous » exclusif dans un même énoncé. Par ce jeu avec les embrayeurs de personnes, particulièrement visible dans cet éditorial, le locuteur s'adresse à l'allocutaire en lui faisant comprendre, d'une part, qu'il fait partie d'un même collectif, celui de la communauté d'Ouest Provence (« nous » inclusif), et, d'autre part, qu'il agit au service des habitants, et c'est là qu'il se dissocie du « vous » (« nous » exclusif) embrayeur qui désigne l'instance à qui s'adresse le locuteur. L'occurrence de ce « nous » inclusif a pour but d'insister sur l'appartenance du locuteur et des allocutaires à une même communauté, marquée du sceau de l'identité ouest provençale. Le locuteur s'en fait alors le représentant officiel. Du fait de cette posture énonciative, la subjectivité du locuteur se présente clairement comme collective. D'ailleurs, sur l'ensemble des éditoriaux, le locuteur s'adresse en priorité aux habitants par le biais du pronom de deuxième personne « vous ». Ce pronom qui a une fonction d'adressage désigne explicitement l'allocutaire que sont les habitants d'Ouest Provence. C'est particulièrement visible dans l'éditorial de 2008-2009 :

« Au-delà de nos prévisions, nous sommes heureux de vous savoir encore plus nombreux à fréquenter les théâtres, comme le Café-musiques l'Usine et les cinémas. Votre fidélité et votre curiosité sont les garantes de notre réussite.

Nous nous voulions aussi singuliers qu'exemplaires, nous en avons fait la preuve avec vous. À l'échelle de notre territoire, dans les six villes d'Ouest Provence, vous nous démontrez à quel point la rencontre avec les artistes donnent des moments de plaisir renouvelés. La mise en réseau de nos salles, notre organisation intercommunale, nos directions artistiques plurielles offrent des garanties pour que le spectacle vivant s'insinue dans notre cadre de vie avec toutes les nuances d'une palette bigarrée ».

L'analyse sur plusieurs années de cet éditorial de saison nous laisse penser que la relation du locuteur à son discours varie au sein des énoncés mais aussi d'un éditorial à l'autre. C'est cette piste de l'instabilité énonciative que nous allons à présent explorer. À travers cette idée d'instabilité énonciative, il faut comprendre la prise en compte de la variation fréquente de l'implication énonciative du locuteur dans les éditoriaux (Vion, 2001).

Instabilité énonciative dans les éditoriaux de saison : de la présence à l'effacement énonciatif du locuteur/énonciateur

C'est la présence du « nous » et du « je » dans les éditoriaux, mais aussi leur absence de ces mêmes textes, qui nous interrogent sur les modifications de positionnement énonciatif dans les énoncés des éditoriaux. Car, quand bien même certains de ces éditoriaux n'offrent que très peu d'embrayeurs de personne, ce n'est pas pour autant qu'ils se trouvent dénués de marques de subjectivité.

Tandis que certains éditoriaux, en particulier celui de 2008-2009, offrent un grand nombre d'embrayeurs de personne, certains autres voient au contraire une posture énonciative qui semble vouloir s'effacer. C'est le cas des éditoriaux de 2009-2010, 2010-2011 et 2011-2012 où l'effacement énonciatif est plus marqué que dans les trois autres. Il semble que le locuteur souhaite ainsi donner l'impression qu'il déserte ses énoncés, comme si son évaluation personnelle de la situation se transformait en jugement visant à une validité générale. Cette mise en scène énonciative qui a pour fonction de produire un effet de vérité, est évoquée par Robert Vion (2001) comme un procédé nécessaire à l'énonciation :

« Il convient cependant de rappeler le paradoxe selon lequel si l'objectivité demeure un mythe les sujets parlants ont besoin de faire comme si le langage pouvait dire le monde "tel qu'il est" » (Vion, 2001 : 345).

Editorial de saison 2009-2010 : « Pour sa quatrième saison, *Scènes et Cinés* Ouest Provence, participe toujours davantage à la structuration d'une intercommunalité culturelle visible, au service des publics et du spectacle vivant », « Dans cette saison 2009-2010, l'ouverture sur le monde n'exclut pas la proximité avec le local. Le rapport entre culture et citoyenneté se trouve valorisé. »

Éditorial de saison 2010-2011 : « C'est un acte politique significatif, dont la traduction reste sans égale en France parmi les Collectivités Territoriales en fonction de leur nombre d'habitants »

Éditorial de saison 2011-2012 : « *Scènes et Cinés* Ouest Provence, seul établissement public intercommunal en France intégrant cinq théâtres, le Café-Musiques l'Usine et cinq cinémas, véritable

laboratoire de l'intercommunalité culturelle, continue son bonhomme de chemin avec persévérance.

La mutualisation et la mise en réseau d'une programmation territorialisée ne souffrent aucune comparaison, qu'il s'agisse du contenu avec ses multiples entrées disciplinaires (reflétant au mieux la diversité des esthétiques et des créations contemporaines qui les portent), ou de la forme singulière de ce dispositif intercommunal » (nous soulignons)

Comme en témoignent ces exemples, on a affaire dans ces éditoriaux à une organisation de l'énonciation qui fonctionne sur le principe d'une absence des marques les plus manifestes de la présence du locuteur que sont les embrayeurs de personne. À certains moments des éditoriaux, le locuteur premier semble se retirer de l'énonciation. Pourtant, la dimension évaluative de son propos est toujours apparente dans ces énoncés, du fait de la présence de modalisateurs.

Les modalisateurs sont les marques linguistiques (en particulier lexicales) par lesquelles on va inscrire un jugement de valeur dans le texte, le but étant de modifier les représentations et les comportements des allocutaires. Parmi ces marqueurs de modalités, on trouve des substantifs, des adjectifs, des verbes, des adverbes (Kerbrat-Orecchioni, 1980 ; Sarfati, 1997), c'est-à-dire que le domaine lexical au quasi-complet se trouve couvert par l'étude des moyens linguistiques de la modalisation.

Sur les extraits cités, les adjectifs « visible, significatif, multiples, singulière », les adverbes « véritable, toujours davantage, mieux », les syntagmes « se trouve valorisé », « ne souffrent aucune comparaison », « sans égale », « avec persévérance » sont les moyens linguistiques par lesquels le locuteur se met en situation d'évaluer positivement les décisions politiques dont il est lui-même l'acteur. Ces modalisateurs peuvent donc être assimilés à des commentaires réflexifs sur la politique territoriale d'Ouest Provence. Le discours qu'est l'éditorial peut s'apparenter alors à un méta-discours. Malgré le caractère impersonnel de ces énoncés, l'opinion du locuteur est véhiculée. Sauf que, dans les énoncés, le locuteur tente de donner l'impression que cette appréciation personnelle relève d'une instance supérieure indépendante de lui.

Ce mécanisme est redoublé par l'emploi du présent de vérité générale dans l'ensemble des éditoriaux et par le surgissement du « je » dans le dernier paragraphe des éditoriaux de 2010-2011 et 2011-2012 comme si, d'une position de retrait, le locuteur/énonciateur principal voulait manifester au moins une fois son point de vue dans l'énoncé. Dans les deux cas de présence du « je » dans les éditoriaux, ce sont des verbes de modalisation qui sont utilisés :

Éditorial de saison 2010-2011 : « J'en suis convaincu, ce florilège de propositions artistiques et culturelles présage de belles rencontres complices entre les artistes et le public ».

Éditorial de saison 2011-2012 « J'espère que vous serez nombreux à partager ce moment unique qu'est toute représentation et peut-être serez-vous, à l'issue de l'une d'entre elles, debout... ».

Cette mise en scène énonciative orchestrée délibérément par le locuteur/énonciateur donne l'impression d'un dédoublement entre les énoncés désembrayés, et les énoncés embrayés dans le sens où le locuteur/énonciateur viendrait, par le « je » et le verbe modal, valider le dit, et produire un effet de vérité sur l'ensemble des énoncés qui précède cette dernière assertion. Ce procédé d'objectivation par effacement énonciatif, et axiologie positive, conduit à attribuer au locuteur/énonciateur une position où son point de vue dominerait celui de tous les autres énonciateurs.

Ce point de vue se caractérise par le fait de valoriser l'image de l'institution, la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, dont le locuteur principal est le représentant. Le contenu lexical marqué par les verbes d'action (« alimenter et de structurer un projet », « expérimenter », « fidéliser nos publics », « affirmer le droit inaliénable », « Ouest Provence maintient son engagement », « consolider le budget de la structure », « rendre accessible à un large public des œuvres et des démarches » etc.)²⁷⁵, les substantifs, adverbess et syntagmes (« activement », « structuration d'une intercommunalité culturelle », « c'est un acte politique significatif », « détermination des

²⁷⁵ Nous soulignons.

élus », « engagement des professionnels », « la mutualisation et la mise en réseau d'une programmation territorialisée », etc.)²⁷⁶ construisent un éthos d'une institution, et de ses acteurs, comme étant engagés, innovants, respectueux des enjeux de démocratisation culturelle, et ancrés dans une actualité artistique et culturelle. Le point de vue du locuteur/énonciateur fait aussi la part belle à l'institution Ouest Provence en offrant une image valorisante des élus qui composent cet EPCI, et grâce auxquels est permis le développement d'une politique culturelle ambitieuse. Ce sont les vertus de *Scènes et Cinés* et de sa tutelle, Ouest Provence, qui sont exprimées dans les éditoriaux. Ce système de valeurs se voit renforcé par la monstration, au sein de l'énonciation, d'une voix divergente à celle d'Ouest Provence et de sa régie : la voix de l'État.

Voix discordantes : l'engagement et la persévérance contre le retrait et la passivité

La valorisation de l'action de la régie SCOP et d'Ouest Provence est mise en valeur par l'opposition entre Ouest Provence/régie culturelle SCOP et État. L'argumentation mettant en scène cette opposition rend compte de la tension existante entre deux acteurs de pouvoir, l'un représentant du pouvoir local et l'autre représentation du pouvoir national.

Sur les six éditoriaux que compte la régie culturelle SCOP depuis sa création, quatre d'entre eux font référence plus ou moins explicitement à l'État, sur le mode de la disqualification de son action en matière de culture :

Éditorial 2006-2007 :

« Malgré la diminution générale des budgets alloués à la culture, à l'échelle nationale notre intercommunalité maintient, par l'intermédiaire de *Scènes et Cinés* Ouest Provence, une offre culturelle et artistique d'ampleur qui ne souffre d'aucune comparaison.

²⁷⁶ Nous soulignons.

Ainsi, cette saison 2006-2007 de *Scènes et Cinés* Ouest Provence propose pas moins de 100 spectacles et événements de qualité répartis sur l'ensemble du territoire intercommunal. »

Éditorial 2008-2009 :

« Même si les contraintes budgétaires et le désengagement sans précédent de l'État nous imposent de revisiter certains de nos tarifs, vous remarquerez notre souci de maintenir l'accessibilité pour tous dans un véritable esprit de service public en ces temps difficiles. »

Éditorial 2009-2010 :

« Les professionnels chargés de la [l'intercommunalité culturelle] mettre en œuvre ont, malgré les contraintes budgétaires, tissé une programmation éclectique et équilibrée soucieuse et respectueuse de l'intelligence du spectateur, attentive au développement des nouveaux publics. »

Éditorial 2010-2011 :

« Malgré le désengagement pratiquement total de l'État et malgré les fortes inquiétudes au niveau national des acteurs culturels sur leur capacité à pouvoir continuer de poursuivre leur mission, Ouest Provence maintient son engagement et ses moyens en faveur du spectacle vivant au même niveau que la saison précédente. C'est un acte politique significatif. »

(nous soulignons)

Ces exemples montrent clairement la construction de l'argumentaire à partir de cette opposition désengagement/engagement fondée sur la présence de connecteurs logiques « malgré » et « même si ». Ces connecteurs introducteurs d'arguments permettent de faire le constat d'un retrait de l'action de l'État en matière de politique culturelle, ce qui revient à dénoncer la baisse de participation de l'échelon national en termes de subventions allouées au spectacle vivant. En contrepoint du retrait de l'État, l'argumentation met en avant l'effort consenti par Ouest Provence-SCOP pour compenser ce retrait, et par là même « maintenir » une programmation de qualité, allant dans le sens d'une démocratisation culturelle. L'extrait « vous remarquerez notre souci de maintenir l'accessibilité pour tous » est tout à fait explicite quant à la fonction des éditoriaux qui visent à rendre visible l'engagement des élus en matière de politique culturelle dans un

contexte difficile. Le titre de l'éditorial de saison 2011-2012 « 6^e saison & toujours debout ! » amplifie, par le biais d'un énoncé exclamatif, l'action de la régie SCOP en insistant sur la complexité de l'opération qui consiste, pour l'équipement culturel intercommunal, à perdurer dans le temps. Il s'agit en creux de célébrer la victoire de la régie SCOP face aux contraintes inhérentes au développement culturel.

Et, dans cette logique, on comprend combien la faiblesse de l'action de l'État dans le domaine de la culture participe de la valorisation de l'action intercommunale d'Ouest Provence, et de la régie culturelle, dans la manière dont elle est donnée à voir et à lire dans les énoncés. Cette mise en scène de la confrontation entre État et Ouest Provence/régie SCOP est une stratégie visant à construire un *ethos* négatif (anti-valeur) de l'État afin de majorer l'*ethos* ouest provençal (valeur). L'État est ainsi montré comme l'adversaire politique d'Ouest Provence/régie SCOP qu'il s'agit de décrier en l'inscrivant dans un registre lexical de la passivité, et du désengagement. À l'opposé, Ouest Provence/régie culturelle SCOP est associée aux valeurs d'engagement, de persévérance, de service public, de démocratisation culturelle, et d'expérimentation. Dans les éditoriaux de saison théâtrale, on retrouve ce paradigme que nous avons déjà analysé plus en amont de ce mémoire de thèse dans le discours d'inauguration de l'identité d'Ouest Provence où l'action de l'État est disqualifiée et où Ouest Provence a la volonté de se dissocier du central pour affirmer son autonomie et valoriser l'action intercommunale.

Comme le précisent les auteurs Chaïm Pérelman et Lucie Olbrechts-Tyteca dans leur *Traité de l'argumentation*,

« les valeurs interviennent, à un moment donné, dans toutes les argumentations. Dans les raisonnements d'ordre scientifique, elles sont généralement refoulées [...]. Mais dans les domaines juridique, politique, philosophique, les valeurs interviennent comme base d'argumentation tout au long des développements. On y fait appel pour engager l'auditeur à faire certains choix plutôt que d'autres, et surtout pour justifier ceux-ci, de manière à les rendre acceptables et approuvés par autrui » (Pérelman, Olbrechts-Tyteca, 2000 : 100-101).

C'est ce que nous observons dans l'argumentaire des éditoriaux de saison où l'objectif est de mobiliser une communauté intercommunale unifiée autour de ces valeurs. Par cette mise en scène de valeurs et d'anti-valeurs, les éditoriaux de saison s'inscrivent, au même titre que le discours d'inauguration d'Ouest Provence par Bernard Granié, dans

le registre de l'épidictique. Il s'agit pour les élus communautaires de défendre une position qui vise à affirmer l'autonomie de la politique culturelle intercommunale vis-à-vis de l'État comme une solution face au retrait de ce dernier.

Ces analyses de l'éditorial, mais aussi du catalogue, nous permettent de conclure que le « programme de saison » de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence est un dispositif de représentation et légitimation du pouvoir politique ouest provençal dans le domaine du spectacle vivant mais aussi au-delà. En effet, sur l'ensemble de l'espace du programme, les rares marques d'auctorialité qui s'affichent dans l'espace de l'éditorial relèvent de la responsabilité énonciative des entrepreneurs identitaires que sont les élus ouest provençaux.

Dans la partie catalogue des spectacles, l'énonciation est essentiellement éditoriale. Une importance particulière est accordée à la matérialité du support et de l'écriture et l'énonciation est prise en charge par l'instance unificatrice que représente *Scènes et Cinés* Ouest Provence. C'est l'identité socio-institutionnelle de la régie qui domine l'espace d'écriture du catalogue et qui se caractérise par l'anonymat de ses textes descriptifs, en dehors des citations de commentaires critiques. À l'instar d'Yves Jeanneret, nous pensons aussi que « l'anonymat n'est pas une simple marque, mais une construction communicationnelle particulière, avec ses supports matériels et ses ressorts culturels » (Jeanneret, 2001 : 193).

Ainsi, nous interprétons cette figure de l'anonymat repérée dans le programme comme une manière de « rendre présente une absence, celle de l'identité individuelle, dont le nom est le signe emblématique » (Jeanneret, 2001 : 194). Cette absence des marques d'auctorialité dans le discours du catalogue pose la question des signes de l'identité et de la légitimité de celui ou de celle dont la parole a été publicisée mais dont l'identité est tenue secrète (Yves Jeanneret, 2001). Dans le cas du programme de la régie culturelle SCOP, nous interprétons cet effacement de l'énonciation comme une intention de voir se fondre les identités individuelles des directions artistiques (et par là même des théâtres) dont la fonction, au sein de l'institution, est de faire le choix des spectacles, et donc de composer la programmation de la régie, au profit de la valorisation de l'identité collective de la régie (et par là même du territoire) qui les a réunies au sein d'une même instance supérieure, synonyme d'autorité et de savoir. L'identité et la légitimité de la régie s'affichent par le biais d'une visibilité et d'une lisibilité très grandes de l'énonciation éditoriale (collective) dans la partie catalogue du programme.

L'anonymat des descriptions des spectacles est ponctué par le recours à la citation. Cette manière de faire appel à l'autorité d'autrui à travers la citation dont la source

énonciative est toujours précisée dans le texte (les sources sont toujours citées) à laquelle vient s'ajouter le procédé de l'effacement énonciatif dans le texte, le locuteur premier (la régie SCOP) a pour but de produire un effet de vérité sur les textes descriptifs des spectacles pour que, non seulement ils incitent les allocutaires à agir (faire faire), mais surtout à croire (faire croire) en la vérité de ce qui est dit, c'est-à-dire que ces textes nous assurent de ce qui adviendra à partir du moment où les recommandations sont suivies.

La garantie de vérité, le « contrat de vérité » (Adam, 2001a : 23) ou l'« effet de vérité » (Hamon, 1981 : 53) est une caractéristique de la description comme nous le rappellent Philippe Hamon et Jean-Michel Adam dans leurs analyses du descriptif. La description est chargée de neutraliser le faux pour que, de manière implicite, le destinataire croie dans le caractère objectif de ce qui est donné à lire et à voir. Ce n'est pas donc pas surprenant d'observer, dans le cas de la partie catalogue du programme, un effacement du sujet de l'énonciation pour produire cet « effet de vérité » afin de convaincre le lecteur-spectateur de l'adéquation entre ce qui est dit dans les descriptions, et ce qu'il va recevoir sous réserve qu'il respecte scrupuleusement les consignes édictées par le programme.

Dans l'éditorial, on remarque que le dispositif énonciatif est tout autre. Malgré une stratégie d'effacement énonciatif à certains endroits de l'énoncé, le locuteur premier est identifiable par sa signature et la désignation de son statut institutionnel. L'éditorial, à l'opposé des textes descriptifs qui offrent une figure de l'anonymat, est dans le programme de la régie toujours signé. En tant que représentant de l'instance régie culturelle SCOP, le locuteur-auteur est désigné par ses pairs comme compétent pour incarner l'institution. Son autorité est clairement énoncée à travers différentes marques énonciatives (nom propre, appellatif, embrayeurs de personne etc.), et lui confère ainsi une légitimité à s'inscrire dans l'espace du programme artistique et culturel de la régie. Ce locuteur premier, qui d'une dimension collective s'individualise au fur et à mesure des saisons, fait partie du groupe des élus qui tente de s'afficher comme l'instance de pouvoir par laquelle se dessine la politique culturelle.

À l'échelle du programme, une hiérarchie dans les marques de l'énonciation est instaurée de manière à donner au groupe des élus communautaires une posture surplombante par rapport aux autres énonciateurs (les professionnels) du programme. L'impression qui s'en dégage, c'est une volonté de passer sous silence la pluralité des

voix qui composent la régie SCOP pour donner l'image d'une énonciation concordante, d'une instance globale unifiée, qui ne connaît pas de divergence de points de vue. Cette hiérarchisation dans l'énonciation témoigne des rapports de pouvoir et de dépendances qui existent au sein de SCOP.

Enfin, l'éditorial a clairement une visée argumentative dans le sens où il cherche à modifier les représentations des allocutaires – les habitants d'Ouest Provence – en leur faisant croire au succès de la régie en ce qu'elle arrive à maintenir son activité avec la même exigence de ses débuts (malgré le retrait de l'État), et en l'autonomie quasi-totale de la politique culturelle intercommunale. Pour toutes ces raisons, le programme de la régie culturelle SCOP est appréhendé comme un dispositif de communication de la politique communautaire.

Pour confirmer ces résultats, nous souhaitons décrire le déroulé des présentations de saison de la régie dont la mise en scène énonciative est à l'image de ce qui se dégage de l'analyse du programme de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence

8.5. Célébration de la présentation de la nouvelle saison à la mise en scène hiérarchisée des rapports

Dans le cadre de l'enquête de terrain que nous avons menée pendant plusieurs années²⁷⁷, notre participation aux présentations de saison de la régie culturelle *Scènes et Cinés* s'est faite de manière régulière. Nous avons observé avec attention le déroulement de ces cérémonies de présentation de chaque nouvelle saison théâtrale de la régie SCOP, afin de rendre compte de la manière dont les acteurs/entrepreneurs identitaires investissent cet événement comme espace de publicité du projet territorial incarné par la régie culturelle SCOP.

La question qui a motivé la mise en place de ce dispositif d'enquête par observation a été de savoir dans quelle mesure ce cérémonial participe-t-il de la réactualisation des stratégies discursives mises au jour à travers les analyses des supports médiatiques de la régie culturelle SCOP. Autrement dit, nous nous sommes interrogée sur le caractère performatif de ce type d'événement au regard de sa singularité, c'est-à-dire de sa capacité à transformer les représentations et les pratiques du groupe des publics des théâtres d'Ouest Provence pour qu'ils croient et acceptent les nouvelles normes imposées par les entrepreneurs identitaires. Ces nouvelles normes se caractérisent par le fait que les élus communautaires se présentent comme ayant naturellement la légitimité du monopole de la question culturelle à l'échelle du territoire d'Ouest Provence.

8.5.1. Présentation de saison théâtrale à Ouest Provence ou la célébration de la nouvelle saison théâtrale

L'opération de description du déroulé d'une présentation de saison théâtrale de la régie culturelle est complexe, car depuis la création de cet établissement public plusieurs mises en scènes de présentation de saison ont été expérimentées. Malgré la complexité de

²⁷⁷ Nous avons mené des observations pour les présentations de saison 2006 à l'espace 233 à Istres, 2007 à Fos sur mer, 2008 au théâtre de l'Olivier, 2010 au théâtre de l'Olivier et 2011 à l'Usine à Istres.

la structuration de l'événement lié à son caractère changeant d'une saison à l'autre, ce qui les réunit, outre le fait que ces cérémonies soient élaborées par la même instance institutionnelle que représente la régie culturelle SCOP, c'est leur caractère ritualisé.

Par rituel, nous entendons rituel d'institution, tel que l'a défini Pierre Bourdieu dans le sens où « parler de rite d'institution, c'est indiquer que tout rite tend à consacrer ou à légitimer » une identité (Bourdieu, 1982 : 58). Pour la régie SCOP, l'enjeu du rituel de présentation de saison réside dans le fait qu'il est le moyen par lequel le groupe des élus produit, et consacre des divisions et des hiérarchies vis-à-vis du groupe des professionnels de la culture. Instituer, pour Pierre Bourdieu, c'est donner à voir ces hiérarchies, ces oppositions, ces distinctions comme étant naturelles alors qu'elles sont de nature sociale. Pour le sociologue, le rituel d'institution présente une efficacité symbolique, car sa fonction ne réside pas dans la production d'un rapport de forces mais dans son expression. Il s'agit bien, avec les rites d'institution, d'une relation de représentation où celui qui parle au nom de la collectivité est en mesure d'imposer sa vision du monde étant donné la légitimité de son autorité. Par ailleurs, P. Bourdieu a montré combien l'efficacité de la parole n'est pas tant liée à la substance même du langage, comme l'affirment les linguistes comme J.L. Austin, qu'à la position sociale du locuteur :

« Ainsi, l'acte d'institution est un acte de communication mais d'une espèce particulière : il *signifie* à quelqu'un son identité, mais au sens à la fois où il la lui exprime et la lui impose en l'exprimant à la face de tous [...] et en lui notifiant ainsi avec autorité ce qu'il est et ce qu'il a à être » (Bourdieu, 1982 : 60).

Présentation de saison : une pratique communicationnelle ritualisée

Pour argumenter notre propos, nous nous appuyons sur la grille méthodologique proposée par Claude Rivière (2005) dans le numéro d'*Hermès* consacré à la question des rituels. L'auteur de cet article intitulé « Célébrations et cérémonial de la République » recourt à cette grille pour comprendre la diversité des aspects de la structure du rite que constituent les élections. Nous appliquerons cette même grille pour mettre au jour la

structure du rite que sont les présentations de saison de la régie culturelle *Scènes et Cinés* pour justifier notre choix de les catégoriser parmi les rituels d'institution.

· *Temporalité* :

Les présentations de saison sont une activité périodisée tous les ans à la même période, au mois de juin, au moment de la clôture de la saison théâtrale qui vient de se dérouler de septembre à juin. Marc Abélès (1989) fait remarquer, en s'appuyant sur les travaux de Claude Lévi-Strauss, que le rituel se caractérise par le *morcellement* et la *répétition*. En effet, on remarque sur l'ensemble des présentations de saison une décomposition de la présentation en plusieurs séquences : discours des différents protagonistes (élus, directeurs et directions artistiques, artistes etc.), diffusion vidéo ou sonore d'extraits de spectacles, spectacle offert aux spectateurs, temps de l'échange avec les équipes autour d'une collation, etc.

En ce qui concerne la répétition dans les présentations, même si d'une saison à l'autre on peut observer des différences dans le schéma de structuration de la cérémonie, on remarque le caractère invariant de certaines séquences. « Les figures imposées »²⁷⁸ (Abélès, 1989 : 131) comme les appelle Marc Abélès des présentations de saison de la régie SCOP sont : la distribution du programme à l'arrivée des spectateurs au théâtre, une hiérarchisation dans l'ordre des prises de paroles des différents protagonistes, avec la priorité laissée aux élus pour commencer les discours (qu'ils parlent au nom d'Ouest Provence ou de la ville-membre qui accueille l'événement) suivie de la présentation des spectacles (plus ou moins longue en fonction de la formule adoptée) par le directeur de la régie ou par les directions artistiques, la collation pour permettre les échanges entre les spectateurs et les équipes de professionnels et l'ouverture officielle de la billetterie.

Les deux premières présentations de saison (de 2006 à 2008) ont été organisées en une date unique (le 6 septembre 2006 et le 30 juin 2007). Les trois présentations suivantes (de 2008 à 2011) se sont déroulées sur une série de dates (une date par lieu), où chaque lieu intégré à la régie a bénéficié d'une présentation par les directions artistiques des

²⁷⁸ Marc Abélès cite comme figure imposée l'acte de coupe du ruban (Abélès, 1989).

spectacles diffusés dans ses murs. Enfin, la présentation de saison 2011-2012 est une forme hybride des deux précédentes formules, car tout en étant programmée sur une seule date, le 7 juin 2011, et dans un seul lieu, la scène de musiques actuelles L'Usine, le dispositif composé de plusieurs stands situés au centre de la salle principale de cet équipement offre la possibilité aux spectateurs de venir interroger chacune des équipes des cinq équipements de spectacle vivant de la régie. Les directeurs artistiques sont également intervenus après les élus et le directeur de la régie pour présenter leurs coups de cœur. Ils disposaient chacun d'un quart d'heure pour parler des spectacles.

• Rôles :

La mise en scène de la cérémonie de présentation de saison de la régie SCOP se caractérise par une forte hiérarchisation du pouvoir entre acteurs politiques et professionnels des théâtres d'Ouest Provence. L'imposition d'une distinction entre le groupe des élus et le groupe des professionnels de la culture est marquée par une mise en scène de la prise de parole des élus en ouverture de cérémonie, et par l'absence des directions artistiques sur la scène pour les deux premières présentations de saison. L'affirmation de la hiérarchie du pouvoir se manifeste par la mise en scène du rôle primordial des élus dans la conduite de la politique culturelle intercommunale. Ce mode d'affichage du pouvoir des élus fait apparaître en creux la perte d'autonomie des professionnels de la culture. Cette différence de positions exprimée par le rituel de la présentation de saison a pour but d'assigner le groupe des professionnels de la culture à un rôle de mise en œuvre de la politique, tandis que les élus se présentent comme les ordonnateurs de cette politique :

« Les professionnels construisent le programme dans le cadre politique posé par les élus »²⁷⁹

(Présentation de saison, septembre 2008, théâtre de l'Olivier).

Dans le premier schéma de structuration de la présentation de saison de la régie SCOP, la mise en scène s'organise de manière exclusive autour de la parole des élus

²⁷⁹ Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, présentation de saison du 30 septembre 2008, théâtre de l'Olivier.

(Yves Vidal et Bernard Granié) dans un premier temps, et du directeur de la régie (Mokhtar Benaouda) dans un deuxième. Les directions artistiques n'ont pas été invitées à monter sur scène à leur côté. Le groupe des professionnels de la culture est tout simplement invisible dans cette première version de la présentation de saison de SCOP. Seul le directeur de la régie culturelle SCOP, Mokhtar Benaouda, représente alors la voix de la programmation artistique et culturelle. Cependant, au vu du nombre de spectacles (pas moins d'une centaine), il lui est impossible de faire une présentation détaillée de la programmation. Son intervention se résume alors en un listing d'une partie seulement des spectacles. C'est pourquoi, à la suite de ces deux premières présentations, non contents de la manière dont elles se sont déroulées, les directions artistiques ont insisté pour que soit instaurée une présentation par lieu pour reconfigurer cette cérémonie, afin que le temps soit pris pour parler des spectacles.

Dans cette première mouture de présentation de saison de la régie SCOP, on assiste à la consécration de la position des élus en tant qu'ils imposent leur vision de la politique culturelle comme étant « la vision légitime » (Bourdieu, 1984 : 7) par rapport à celle des professionnels. En d'autres termes, par ce rituel de la présentation de saison, les élus veulent rendre visible et lisible cette division, cette différence entre élus et professionnels de la culture. Le rite de la présentation de saison fait ainsi advenir cette position nouvelle des élus au sein de la gestion de la culture sur le territoire intercommunal d'Ouest Provence, imposée par la création du dispositif de la régie culturelle SCOP. Dans les présentations de saison, on retrouve la posture de surplomb accordée à la voix des élus, telle que nous l'avons identifiée dans les éditoriaux par rapport à la voix des directions artistiques qui, dans une première mouture de cet exercice, se sont vues effacées du dispositif énonciatif et scénique.

Suite à la négociation entre ces deux groupes d'acteurs, les élus et les professionnels, les modalités d'organisation des présentations de saison ont été modifiées dès la troisième saison. À partir de ce moment-là, les directions artistiques vont avoir le droit à une cérémonie de présentation par lieu à l'occasion desquelles ils pourront

s'exprimer directement aux spectateurs sur une durée d'au moins une heure pour leur donner envie de voir les spectacles :

« La demande a été faite en commission culture d'avoir une présentation de saison par les programmeurs »²⁸⁰.

D'ailleurs, c'est à l'occasion de la cérémonie du 30 septembre 2008, que l'un des directeurs artistiques, a commencé sa présentation en disant :

« J'avais perdu l'habitude d'être sur le plateau ».

On entend dans cette phrase la volonté de manifester le regret de ne pas avoir été invitée plus tôt à venir défendre les spectacles sur scène, à côté des élus et du directeur de la régie. Cette demande de présentation de saison localisée dans chacune des salles de la régie SCOP a pour objectif, pour les directions artistiques, de réinscrire leur rôle de programmeur au sein du dispositif de la régie, en s'octroyant le droit à la parole dans le rituel des présentations de saison.

Les élus, par l'intermédiaire de la voix d'Yves Vidal ou de Bernard Granié, justifient à l'occasion des présentations de saison les choix et les intentions qui ont été à l'origine du projet de la régie (rationalisation des coûts, mutualisation des moyens financiers et humains et rééquilibrage de l'offre sur l'ensemble du territoire). Ils donnent aussi des chiffres pour annoncer le succès de la régie en termes de fréquentation, pour mettre en avant le budget conséquent alloué à la culture (et dont la part majoritaire du financement revient à Ouest Provence) malgré le désistement de l'État :

« Nous sommes les premiers en termes de quantité et de qualité dans la région »²⁸¹

²⁸⁰ Extrait de l'intervention de Nicole Joulia, présentation de saison du 24 juin 2008, théâtre de l'Olivier.

²⁸¹ Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, présentation de saison du 24 juin 2008, théâtre de l'Olivier.

(Présentation de saison, juin 2008, théâtre de l'Olivier)

« 30 % des abonnements sont pris par des habitants du territoire »²⁸²

(Présentation de saison, septembre 2008, théâtre de l'Olivier)

« Le rideau est tombé, hier au soir, sur la saison 2010/2011 avec au bilan 100 spectacles de théâtre sur les 6 communes, 50 concerts à l'Usine d'Istres, 44 405 spectateurs et un taux d'occupation de 77,06 % des sièges payants »²⁸³

(Présentation de saison, juin 2012, L'Usine).

Enfin, les discours valorisent le caractère innovant et exemplaire de ce dispositif de gestion de la culture dans le paysage de l'intercommunalité française :

« Ce qui se fait en la matière [en matière culturelle]²⁸⁴ sur ce territoire est souvent considéré comme une référence, et un laboratoire d'idées »

(Présentation de saison, juin 2012, L'Usine).

· *Valeurs et fins :*

Les élus tentent d'affirmer et de convaincre les publics des théâtres d'Ouest Provence, et en particulier ceux qui en sont les habitants, de la légitimité de leur intervention sur les questions culturelles. Il s'agit de valoriser l'action d'Ouest Provence

²⁸² Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, présentation de saison du 30 septembre 2008, théâtre de l'Olivier.

²⁸³ Extrait de l'intervention de Bernard Granié, présentation de saison du 07 juin 2012, Café-musique L'Usine.

²⁸⁴ Extrait de l'intervention de Bernard Granié, présentation de saison du 07 juin 2012, Café-musique L'Usine.

qui tente de faire perdurer l'offre culturelle du point de vue de sa quantité et de sa qualité, et ce malgré le retrait de l'État :

« Cette union [intercommunale] fait notre force par rapport à une situation qui se dégrade [...] au moment où les pouvoirs publics se désengagent »²⁸⁵

(Présentation de saison, septembre 2008, théâtre de l'Olivier)

Les élus recourent aux valeurs de rééquilibrage de l'offre sur le territoire pour un mieux-vivre ensemble et pour aller vers plus de démocratisation culturelle :

« La régie est une vraie force culturelle sur le territoire [...] elle va permettre à tous les administrés d'avoir la même offre sur le territoire »

« [...] il n'y a pas que de la pollution et des fumées sur ce territoire »²⁸⁶

(Présentation de saison, juin 2007, Théâtre de Fos)

Le rappel des valeurs défendues par les élus est central dans leurs discours, la finalité étant de convaincre les spectateurs-habitants de leur légitimité en la matière. Dans sa première version, le rituel de présentation de saison a une finalité qui va au-delà d'un faire faire (faire acheter des spectacles), car il vise en particulier un faire croire, afin d'imposer et de transformer les représentations de ceux à qui ils sont destinés ; l'efficacité de ces discours politiques tenant au fait qu'ils seront crus et acceptés. Dans son article sur les rites d'institution, Pierre Bourdieu (1982) met justement l'accent sur la portée de la croyance comme condition de l'efficacité du rituel : « La croyance de tous, qui préexiste au rituel, est la condition de l'efficacité du rituel. On ne prêche que des convertis » (Bourdieu, 1982 : 63).

²⁸⁵ Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, présentation de saison du 30 septembre 2008, théâtre de l'Olivier.

²⁸⁶ Extraits de l'intervention d'Yves Vidal, présentation de saison du 30 juin 2007, Théâtre de Fos-sur-Mer.

• *Moyens*²⁸⁷ :

La question du lieu pour l'organisation de la présentation de saison est stratégique pour la régie SCOP, vu qu'elle regroupe plusieurs théâtres et espaces de diffusion culturelle. Les deux premières présentations de saison se sont déroulées dans un seul lieu et à une seule date. Programmée le 6 septembre 2006, la cérémonie inaugurale de présentation de la première saison de la régie SCOP n'a pas été organisée dans un des théâtres emblématiques (théâtre de l'Olivier, théâtre de la Colonne ou le Théâtre de Fos) du dispositif de la régie culturelle mais à l'espace 233 qui est une salle de spectacle de petite jauge²⁸⁸ (environ 200 places) située au sein du Centre éducatif et culturel des Heures Claires à Istres. Ce choix a été fait dans l'objectif d'éviter que la régie soit identifiée exclusivement à l'un de ses cinq équipements. Autrement dit, la présentation de saison a été délocalisée des équipements de la régie pour se passer dans un espace neutre, c'est-à-dire un espace non concerné par des enjeux d'identité et de pouvoir. Pour la présentation de saison 2007-2008, le lieu d'organisation de cette soirée d'inauguration de la deuxième saison de SCOP a été le théâtre de Fos-sur-Mer.

Contrairement à ces deux premières présentations de saison qui se sont déroulées de manière exclusive dans un seul lieu et à une seule date (le 6 septembre 2006 à L'espace 233 pour la saison 2006-2007 et le 30 juin 2007 au Théâtre de Fos pour la saison 2007-2008), de la saison 2008-2009 à la saison 2010-2011, chaque scène du territoire s'est vue offrir, après négociation, le droit d'organiser sa propre soirée officielle de présentation de la saison théâtrale nouvelle. C'est une manière aussi pour les directeurs artistiques de se rendre visibles et de défendre individuellement les spectacles qu'ils ont eux-mêmes programmés. Ainsi, la nouvelle formule de présentation des saisons théâtrales de la régie SCOP se déroule sur une dizaine de jours. Cette tournée des théâtres de la régie est l'occasion pour les directions artistiques d'inviter des comédiens et des metteurs en scène pour parler des spectacles. Certaines de ces présentations se terminent par un

²⁸⁷ Ce sont les moyens réels et symboliques déployés pour servir « la stratégie de présence et d'efficacité au sein du périmètre politique concerné » (Rivière, 2005 : 26)

²⁸⁸ Cette jauge est réduite par rapport aux trois principaux théâtres de la régie SCOP qui vont de 570 places à plus de 700 places.

spectacle. Presque toutes invitent, après la présentation de la programmation les spectateurs à venir échanger sur les spectacles autour d'une collation. C'est un moment qui se veut convivial parce qu'il donne la possibilité aux publics d'échanger sur les spectacles avec les responsables de la régie culturelle.

Pour la présentation de saison 2011-2012, le dispositif de cette cérémonie a été une nouvelle fois transformé. À la manière des premières présentations de saison, il s'est localisé en un seul lieu, L'Usine, et en une seule date, le 7 juin. À l'occasion de cet événement, l'ensemble des équipes théâtrales de *Scènes et Cinés* était présent. Dans la salle principale de cet équipement, chaque équipe a tenu un stand pour accueillir et informer les publics sur les spectacles de la nouvelle programmation. Après une petite heure pendant laquelle les spectateurs ont pu prendre connaissance du programme, le temps des discours est arrivé avec, en ouverture, l'intervention de Bernard Granié, suivi du directeur de la régie, puis des directions artistiques. Chacune d'elle a eu un quart d'heure pour parler de leurs spectacles « coups de cœur », ce qui n'était pas le cas des présentations de la saison 2006-2007 et 2007-2008 où seul Mokhtar Benaouda, le directeur de la régie, a endossé le rôle de faire une rapide énumération des spectacles de la programmation à venir.

· *Communication :*

L'objectif premier de la présentation de saison est de faire la promotion des spectacles, de mettre en lumière ceux dont on sait qu'ils seront plus difficiles que d'autres à attirer les publics, et de donner envie aux spectateurs de réserver leurs places en avance par la souscription à des abonnements. Car, grâce aux abonnements, les professionnels ont, en début de saison, un aperçu global des spectacles qui rencontrent le plus de succès en termes de ventes. Au regard du remplissage de la jauge, ils pourront adapter leurs opérations de communication en direction de certains spectacles plutôt que d'autres.

La présentation de saison officialise donc en parallèle l'ouverture de la billetterie. Certains spectateurs, nous l'avons observé, se précipitent dès la fin de la présentation des spectacles à l'accueil du théâtre pour être parmi les premiers à réserver, et s'assurer ainsi de l'obtention des meilleures places. Informés par courrier postal ou électronique, les abonnés sont invités à participer à cette cérémonie de célébration de la nouvelle saison. L'information diffusée par voie de presse peut aussi inciter la venue de spectateurs non

encore abonnés au théâtre. Car le destinataire premier, dans le sens de spectateur idéal, de la présentation de saison est un spectateur-abonné.

La parution du programme de saison constitue un réel événement pour l'équipe qui a passé une année entière à l'élaborer. Et pour la régie culturelle, comme pour la majorité des équipes des théâtres, le temps de la publicisation²⁸⁹ est un moment décisif car il est une première mise à l'épreuve de la programmation qui est dévoilée à la presse et aux publics. La présentation à la presse se fait pour la régie culturelle, comme pour la plupart de ce type d'équipement, quelques jours avant celle aux publics. Par exemple, la conférence de presse pour la saison 2010-2011 a été organisée le 3 juin 2010. La présentation de la programmation aux publics a commencé cinq jours plus tard, soit le 8 juin 2010.

Cette opération de communication présente la singularité de se répéter à chaque nouvelle saison, en général pendant le mois de juin, au moment même où se clôt la saison de l'année qui vient de se dérouler²⁹⁰ :

« Tous les abonnés sont invités à la présentation de la nouvelle saison de *Scènes et Cinés*. Un moment de découverte et d'échanges très attendu. Et les abonnements seront possibles le soir même ! »²⁹¹

(Site internet Scènesetcinés.fr, juin 2008)

Au vu de la manière dont l'événement est annoncé sur différents supports médiatiques – courrier électronique et papier pour les abonnés, par le journal local, par le site internet d'Ouest Provence, etc. – tout est fait pour que le spectateur associe la présentation de saison à un événement spectaculaire, mais néanmoins ritualisé, et qui

²⁸⁹ Le mot publicisation est utilisé ici dans le sens de rendre public.

²⁹⁰ Une saison théâtrale d'un équipement culturel se déroule en général de septembre à juin.

²⁹¹ Cet extrait est tiré du site internet de la régie culturelle Ouest Provence : [http://www.scenesetcinés.fr/index.php?id=127&tx_ttnews\[tt_news\]=719&tx_ttnews\[backPid\]=1&cHash=e0ac3ae21b](http://www.scenesetcinés.fr/index.php?id=127&tx_ttnews[tt_news]=719&tx_ttnews[backPid]=1&cHash=e0ac3ae21b), (consultation le 10 juin 2008).

ressemble par bien des traits à la sortie au théâtre : le contenu du programme est tenu secret jusqu'au jour de la présentation, l'abonné peut devoir réserver sa place à l'avance et dans ce cas-là, à son arrivée au théâtre, on lui donne un ticket et il est invité à s'installer dans la salle de spectacle en attendant le début de la cérémonie. La demande de réservation de place pour ce type de manifestation n'est pas systématique et s'explique dans les cas que nous avons observés par la préparation d'un buffet ou par la représentation d'un spectacle pour clore la présentation. La régie a donc besoin de connaître précisément le nombre de spectateurs présents ce soir-là. Ce fut le cas en 2007 où fut offert aux spectateurs venus à la présentation de saison de la régie SCOP un spectacle de la compagnie Circus Baobab.

Ces cérémonies de présentation de saison culturelle de la régie SCOP nous apparaissent comme un rituel d'institution dans le sens bourdieusien du terme :

« Ce dispositif social, momentané et localisé (la cérémonie, mais aussi tous ses préparatifs et ses prolongements), a fonction de « montrer » un ordre social, de le faire apparaître, de le mettre devant les yeux, de le simuler ou de le révéler ; autrement dit encore : de le rendre visible et, ainsi, de lui donner sens. Nous sommes ici dans une logique de cérémonie et de rituel qui se fonde sur un certain nombre d'opérations (de "gestes") de mise en espace, de modification de la temporalité, d'usages d'objets et de symboles, d'exécution d'actes et d'énonciation des discours » (Davallon, 2008 : 4).

8.5.2. Rituel culturel politisé

« Là est sans doute la véritable nature du rituel politique : moins une ponctuation de l'action qu'un ensemble de pratiques qui façonnent l'espace public entendu comme jeu de rapports, antagonistes ou non, entre des groupes » (Abélès, 1989 : 258).

Cette question de la présentation de saison est loin d'être anecdotique. En effet, elle cristallise les tensions qui ont émergé avec la création de la régie et les rend visibles en ce qu'elle offre un espace de représentation et de paroles pour les élus et les acteurs

culturels. Ce dispositif de présentation de saison est habituellement orchestré, dans la majorité des scènes théâtrales²⁹² françaises, par le directeur ou la directrice de la structure, en tant qu'il ou elle fait autorité en matière de programmation artistique, et qu'il ou elle est le porte-parole de l'institution. Sur scène, la direction est parfois accompagnée d'un ou de plusieurs artistes présents dans la programmation afin de leur permettre d'exposer leur démarche artistique. Le temps de la présentation est consacré à la description de chacun des spectacles de la plaquette avec plus ou moins d'insistance selon les œuvres et avec parfois l'aide de supports visuels (extraits de spectacles).

Cela s'explique par l'enjeu représenté par ce dispositif de la présentation de saison pour toute structure culturelle et plus encore pour une institution qui est en recherche d'identité et de légitimité. En effet, l'observation²⁹³ des présentations de saison de la régie culturelle Ouest Provence est un exercice qui a été très intéressant à mener et qui a été tout à fait révélateur des tensions suscitées par la création de la régie.

²⁹² L'adjectif théâtral est entendu tout au long du texte comme intégrant la diversité des arts de la scène (cirque, danse, musique etc.).

²⁹³ Nous avons très régulièrement assisté aux présentations de saison de la régie culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence : en 2006 à l'Espace 233, en 2007 au théâtre de Fos sur mer, en 2008 au théâtre de l'Olivier, en 2010 au théâtre de l'Olivier.

Dans cette avant-dernière partie, nous avons montré combien le secteur de la culture, parce qu'il est un poste budgétaire parmi les plus importants de l'établissement public de coopération intercommunale Ouest Provence, est un enjeu politique et symbolique d'envergure, largement réinvesti par les élus communautaires, depuis le retour au droit commun de l'agglomération et l'ouverture des frontières historiques à trois nouvelles communes en 2002. Avec la création de la régie culturelle *Scènes et Cinés*, les élus ont témoigné de leur volonté d'être visibles dans ces espaces, que ce soient dans les espaces de définition, de gestion, et de contrôle de la politique culturelle, ou que ce soient dans les espaces de promotion et de diffusion de l'offre culturelle. Par cette redistribution des rôles de chacun (élus, responsables culturels, spectateurs, etc.), il est d'abord question d'une affirmation de l'autorité et de la légitimité de l' élu communautaire à intervenir directement et visiblement dans le champ de la culture, quitte à en revendiquer le monopole au détriment des professionnels du secteur, qui se sentent alors perdre leur autonomie, et le contrôle de leur stratégie de recherche de singularité et de notoriété. La stratégie discursive des élus a pour effet de réduire le caractère polyphonique des discours en donnant l'impression que les différents acteurs impliqués dans la politique culturelle ne s'expriment que d'une seule et même voix, alors que les analyses ont montré les rapports de pouvoir et les fortes tensions qui existent, en particulier entre les élus et les anciens directeurs des théâtres.

Après avoir questionné le rôle des discours des entrepreneurs de l'enchantement dans la poïétique d'un espace intercommunale, il est temps d'aller voir du côté des publics, afin de comprendre d'une part la manière dont les élus se les représentent, mais aussi la manière dont les abonnés de *Scènes et Cinés* perçoivent l'action de la régie culturelle et les changements que cette dernière a occasionné dans leur rapport à la sortie au théâtre et à leur territoire de pratiques.

QUATRIEME PARTIE :

APPROCHE ETHNO-SEMIOTIQUE DES PUBLICS DE LA REGIE CULTURELLE

La dernière partie et l'ultime chapitre de ce mémoire abordent la question des publics de *Scènes et Cinés* que ce soit la figure des publics inscrite dans les programmes, les éditoriaux de saison, le projet culturel de la régie ou les présentations de saison ou que ce soient les spectateurs-abonné et leurs pratiques de sortie au théâtre, construits par la méthodologie de l'entretien ethnographique.

Sur le premier point, nous avons extrait de l'analyse des productions discursives diffusées par *Scènes et Cinés*, une figure des publics qui se caractérise par le fait que le spectateur-modèle, le spectateur-idéal, le « bon public » ou encore le « public inventé » est l'habitant d'Ouest Provence. Cette représentation du public comme public-habitant ou public-population doit être interrogée par l'apprentie-chercheuse que nous sommes étant donné qu'elle est tout à fait différente de celle produite par les analyses sociologiques dont la première des caractéristiques est de considérer les publics comme un groupe en perpétuel composition et recomposition et qui se serait mobilisé en fonction de ses goûts pour l'objet culturel et sa « volonté d'art ».

Enfin, après avoir décrit, d'une part, la méthodologie que nous avons adoptée pour enquêter auprès des abonnés de la régie culturelle et, d'autre part, quelques-uns des usages des médiations écrites issues de l'analyse des récits de pratiques des spectateurs-abonnés de *Scènes et Cinés*, nous avons mis au jour les trois régimes de territorialité qui se dégagent des entretiens : le chez-soi au théâtre, l'engagement au théâtre comme devenir-spectateur et l'attachement à un « être ensemble » dans la sortie au théâtre. Ces entretiens ont montré combien la sortie au théâtre est aussi une expérience spatiale, individuelle et collective, qui relève du sensible et qui explique que les théâtres peuvent être conçus comme des « lieux enchanteurs ».

Chapitre 9.

Les publics de la régie *Scènes et Cinés* : de la figure de l'habitant à l'abonné

9.1. Figures des publics inscrites dans les productions discursives de la régie SCOP

Avant de passer à l'analyse du corpus des entretiens menés avec les spectateurs-abonnés de la régie culturelle, il faut prêter attention à la question des publics que soulève l'étude des programmes, et des éditoriaux, en particulier, de la régie SCOP. Il s'agit d'interroger la figure des publics qui s'inscrivent dans les pratiques discursives des entrepreneurs identitaires lorsqu'ils parlent de la pratique de sortie au théâtre. En d'autres termes, l'intérêt qui est le nôtre, à cet état d'avancée du mémoire, est de comprendre la manière dont le public-allocataire est construit à travers les discours des élus communautaires. Pour cela, nous nous appuyons sur un corpus hétérogène composé d'un matériau de productions écrites et orales : le projet culturel et artistique de la régie culturelle, les six éditoriaux de la régie, et les notes de terrain prises par l'observation *in situ* des discours tenus lors de présentations de saison.

9.1.1. L'habitant comme figure générique des discours culturels des élus communautaires

Lorsque l'on se penche avec attention sur ce corpus, on remarque que l'allocataire (ou le destinataire premier²⁹⁴) de ces discours, à savoir celui à qui s'adresse le locuteur²⁹⁵ est l'habitant de l'intercommunalité. Effectivement, la figure du public inscrite dans les discours des acteurs de l'intercommunalité se présente comme étant avant tout constituée par les membres de la communauté des individus qui habitent le territoire intercommunal.

Dans les discours de la régie culturelle SCOP, lorsqu'il est question du public, il est d'abord question de « proximité », de « service-public », de « citoyenneté », de

²⁹⁴ Puisque nous ne sommes plus dans une partie où nous faisons appel aux théories de l'énonciation, nous utiliserons sans distinction les notions d'allocataire et de destinataire premier.

²⁹⁵ Il en est de même avec les mots de locuteur et d'énonciateur, ils seront considérés à partir de maintenant comme des synonymes.

« démocratie », d'« action culturelle », de « territoire », de « cadre de vie quotidien des habitants ». Autrement dit, la notion de public est directement associée à celle de l'habitant. Les extraits des éditoriaux de quelques-uns des programmes en témoignent :

Éditorial de saison 2006-2007 :

« Par ailleurs, en multipliant les actions culturelles de proximité, nous voulons que ces spectacles et les représentations du monde qu'ils suggèrent, élargissent et fidélisent les publics.

Ainsi, le spectacle vivant doit pouvoir s'insinuer sans effraction dans le cadre de vie quotidien des habitants avec délicatesse et l'intelligence de l'accompagnement »

Éditorial de saison 2009-2010 :

« Les professionnels chargés de la [la programmation] mettre en œuvre ont, malgré les contraintes budgétaires, tissé une programmation éclectique et équilibrée, soucieuse et respectueuse de l'intelligence du spectateur, attentive au développement des nouveaux publics.

En effet notre souci commun est de proposer aux habitants une programmation, couplée à une action culturelle, associant l'exigence artistique à la fréquentation du plus grand nombre »

Éditorial de saison 2011-2012 :

« Persuadés que la culture, et plus précisément le spectacle vivant, participe d'une économie de la connaissance, les élus communautaires ont fait le choix de consolider le budget de la structure afin que la proposition artistique soit au diapason d'un service public culturel exigeant pour les habitants de ce territoire »

(nous soulignons).

Le mot d'habitant apparaît non seulement lorsque les élus justifient la politique culturelle menée à l'échelle du territoire intercommunal, mais aussi lorsqu'ils parlent de la programmation de la régie culturelle SCOP. Et, lorsqu'ils ne parlent pas d'habitant, ce sont les mots d'« administré », de « population », ou de « citoyen » qui sont utilisés.

« Par-delà les têtes d'affiches, on a envie de développer une culture de proximité et d'aller vers une population qu'on a du mal à toucher : les adolescents. Dans chaque ville, allons chercher les

publics ! Aujourd'hui on est entre privilégiés que sont les abonnés. Nous avons besoin de vous, citoyens, qui connaissent des associations, des jeunes, des personnes âgées »²⁹⁶

« 30 % des abonnements sont pris par des habitants du territoire »²⁹⁷

« Ce qui est important c'est la formation du citoyen sur le plan culturel et sur le plan politique »²⁹⁸

« C'est sur une vision transversale que fonctionne la régie pour permettre à tous les administrés d'avoir la même offre sur le territoire »²⁹⁹

(nous soulignons).

Enfin, tout au long du texte qui constitue le projet culturel et artistique de la régie SCOP, projet élaboré par son directeur actuel, Mokhtar Benaouda, ce sont encore une fois les mots d' « habitants », d' « administrés », et de « populations », qui sont mis en avant pour catégoriser le public prioritaire des actions de *Scènes et Cinés* :

« Par l'intermédiaire des Théâtres, des cinémas, de la scène musicales actuelles "L'Usine", du Conservatoire intercommunal, de la Maison de la Danse, le Syndicat d'Agglomération Nouvelle Ouest Provence s'est donné les moyens, pour que ses administrés puissent bénéficier d'outils et d'opérateurs culturels qui n'ont rien à envier aux grandes agglomérations »³⁰⁰

« En effet, la diversité des villes et des populations qui composent Ouest Provence nécessite d'affirmer un accompagnement culturel

²⁹⁶ Extrait de la déclaration de Nicole Joulia, le 30 septembre 2008, présentation de saison 2008-2009, théâtre de l'Olivier à Istres.

²⁹⁷ Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, le 30 septembre 2008, présentation de saison 2008-2009, théâtre de l'Olivier à Istres.

²⁹⁸ Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, le 24 juin 2008, présentation de saison 2008-2009, théâtre de l'Olivier à Istres.

²⁹⁹ Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, le 3 juin 2007, présentation de saison 2007-2008, théâtre de Fos-sur-Mer.

³⁰⁰ Projet de la régie culturelle SCOP, 2006, p.3.

dans l'objectif de parvenir à une identification et donc à un sentiment d'appartenance à cette mosaïque territoriale.

Quoi d'autre que la culture serait à même de fournir au citoyen les moyens intellectuels et sensibles d'appréhender cette identité en devenir »³⁰¹

« Ainsi, le SANOP se donne comme ambition d'offrir aux administrés d'Ouest Provence les équipements, les acteurs, les dispositifs culturels adaptés aux particularités de l'intercommunalité, au service d'une identité collective transcendant les confins municipaux, nécessairement matrice de sens »³⁰²

« Interpeller la mémoire des habitants d'Ouest Provence comme matière d'un travail de création dont l'objet serait l'identité du territoire Ouest Provence »³⁰³

(nous soulignons).

La partie consacrée à la question des publics dans le projet artistique et culturel de la régie est explicite quant à la conception des publics qui émerge de ces discours :

« Les publics

Publics au pluriel : la diversité culturelle d'Ouest Provence ne permet pas une action de proximité sans que les publics puissent adhérer à un projet culturel qui prenne en considération la diversité de leurs sensibilités et leur environnement immédiat.

Il ne s'agit pas de procéder à une apologie des particularismes locaux mais bien plus à rendre palpable les attentes des habitants, quels que soient les confinements et les singularités communales afin de favoriser le décroisement et faire évoluer la proximité territoriale en proximité culturelle.

La prise en considération des « nouveaux » publics soutiendra la pertinence de la politique culturelle du SANOP et optimisera la

³⁰¹ Projet de la régie culturelle SCOP, 2006, p.4.

³⁰² Projet de la régie culturelle SCOP, 2006, p.3.

³⁰³ Projet de la régie culturelle SCOP, 2006, p.8.

programmation, l'action culturelle de la Régie Culturelle Ouest Provence »³⁰⁴.

9.1.2. Mot d'habitant comme typique de la rhétorique contemporaine de l'action publique locale

Ces exemples sont révélateurs de la rhétorique de l'action publique locale dont s'emparent les élus d'Ouest Provence, et qui ressemble par bien des traits « aux mots magiques du débat public » qui imprègnent l'ensemble des discours de l'action publique, et à partir desquels Martin Vanier, Emmanuel Négrier et Alain Faure (2005) ont produit le « Dictionnaire sarcastique à l'usage du citoyen local planétaire ». À travers cet article qui tourne en dérision certains mots et formules récurrentes des discours politico-institutionnels, à la manière de Roland Barthes qui a examiné le vocabulaire officiel des affaires africaines (Barthes, 1957 : 128-134), les auteurs soulignent sérieusement l'importance pour le chercheur d'interroger de manière systématique les mots avant de les utiliser – en particulier quand ils appartiennent au sens commun.

Les auteurs reconnaissent d'ailleurs qu'il leur arrive malgré tout d'« abuser des braves mots en faisant semblant, par lassitude, par mollesse, ou pire encore par nécessité pédagogique, d'en être dupe ? », et que ce dictionnaire a justement une fonction rédemptrice « pour tous ceux qui ne peuvent faire autrement que d'utiliser le vocabulaire convenu du débat public » (Faure, Négrier, Vanier, 2005 : 5). Voyons ce qu'ils disent par exemple du mot d'habitant :

« Habitant : espèce d'un genre singulier, manifestant une forte propension à la vie collective. De tous les personnages du jardin démocratique, il est, de loin, le plus populaire, le plus aimé, le plus choyé aussi. L'habitant est discret. Il ne proteste pas, n'exige pas, il habite. On l'associe, on le consulte, on le concerte, et jamais l'habitant ne dit mot. En ville comme à la campagne, il se loge modestement dans la parole du démocrate, peuple ses discours, et, bon bougre, le soutient sans maudire. [...] Vous

³⁰⁴ Extrait de la partie consacrée à la question des publics dans le projet artistique et culturel de la régie culturelle SCOP, p.19.

l'aurez compris : sans l'habitant, la démocratie locale serait bien seule... » (Faure, Négrier, Vanier, 2005 : 28).

Mais alors, que pouvons-nous dire de cette récurrence d'invocation de la figure de l'habitant comme catégorie des publics de la régie culturelle *Scènes et Cinés Ouest Provence* ? Lorsqu'il est question des publics de la culture à une échelle locale, la figure de l'habitant comme catégorie de publics fait partie intégrante de la rhétorique des collectivités territoriales, et des établissements publics, si bien qu'elle apparaît comme la figure générique de leur communication institutionnelle (Gellereau, Da Lage, Laudati, 2008 : 8). En effet, le cas de la régie est loin d'être isolé, bien au contraire, elle développe une rhétorique typique du domaine de l'action publique territoriale.

On en revient à la question abordée dans le premier chapitre de ce mémoire, où nous interrogeons la pertinence de recourir à la notion de territoire parce qu'elle est une notion semi-savante, une notion du sens commun. Il en est de même avec la notion d'habitant sur laquelle il faut nous interroger du fait de son usage courant dans les discours des élus quand ils abordent le sujet du spectacle vivant, et plus largement de la culture.

Ce qui nous interroge dans cette notion d'habitant, ce n'est pas la notion proprement dite, mais l'usage et les représentations que véhicule cette figure de l'habitant dans les discours institutionnels. Car, dans l'invocation systématique de la figure de l'habitant, il apparaît en creux que ce dernier constitue le public idéal des théâtres d'Ouest Provence. Ainsi, l'action mise en œuvre par la régie culturelle d'Ouest Provence s'en trouve naturellement légitimée, puisqu'elle dit avoir l'intention de prendre en compte les attentes des habitants comme cela l'est clairement exprimé dans la partie « Les Publics » du projet de la régie culturelle :

« Il ne s'agit pas de procéder à une apologie des particularismes locaux mais bien plus à rendre palpable les attentes des habitants, quels que soient les confinements et les singularités communales afin de favoriser le décroisement et faire évoluer la proximité territoriale en proximité culturelle »

(nous soulignons).

C'est aussi ce qu'observent Jacques Noyer et Bruno Raoul dans leur article « Concertation et "figure de l'habitant" dans le discours des projets de renouvellement urbain ». Les auteurs mettent en lumière à travers l'analyse de productions écrites qui médiatisent les projets de renouvellement urbain « les mises en scène et en sens de la concertation » (Noyer et Raoul, 2008 : 112). La recherche menée sur ces discours institutionnels autour de la concertation nous intéresse, car les auteurs interrogent la place faite à la figure de l'habitant dans ces discours. Ils en concluent que l'habitant se voit placé au centre du dispositif de concertation de la même manière qu'il est situé au centre du dispositif culturel (de mobilisation) de la régie SCOP.

Au regard de l'analyse de cette rhétorique officielle ouest provençale, il semble que l'habitant soit bien l'un des acteurs principaux du processus de territorialisation culturelle, dont la régie est l'un des opérateurs. Il est au centre des discours puisqu'il y a la volonté exprimée de le voir associer, et adhérer au projet :

« L'adhésion des un(e) s (les publics des théâtres et des cinémas) et des autres (nos partenaires ; collectivités, état) au projet culturel et artistique de la Régie se finalisera à partir d'une politique volontariste dans le domaine du spectacle vivant et du cinéma, aiguisée par une détermination exemplaire des décideurs »³⁰⁵

« Publics au pluriel ; la diversité culturelle d'Ouest Provence ne permet pas une action de proximité sans que les publics puissent adhérer à un projet culturel qui prend en considération la diversité de leurs sensibilités et leur environnement immédiat »³⁰⁶

(nous soulignons).

De ce fait, le public-habitant de la régie est imaginé comme partenaire, car participant, par son adhésion aux valeurs³⁰⁷ prônées par le projet culturel et artistique, à l'opération de réinvention de l'identité territoriale d'Ouest Provence. Dans l'argumentaire

³⁰⁵ Extrait du projet culturel et artistique de la régie SCOP, p.21.

³⁰⁶ Extrait du projet culturel et artistique de la régie SCOP, p.19.

³⁰⁷ Voir à ce sujet l'article de Guy Saez et notamment la partie consacrée aux valeurs de la territorialisation (Saez, 2003 : 204-209).

des élus, comme dans celui du directeur de la régie, c'est au nom et au bénéfice de l'habitant que le projet est justifié. En effet, la figure de l'habitant prend alors la forme de l'« habitant-argument », tels que le définissent Bruno Raoul et Jacques Noyer (2008) : « celui au nom duquel et au bénéfice duquel le pouvoir local justifie d'un projet ou de décisions – souvent préfigurées – relatives à ce projet » (Noyer, Raoul, 2008 : 122).

Cet usage de la figure de l'habitant fonctionne comme un « sésame linguistique »³⁰⁸, c'est-à-dire qu'il a une forme d'autorité dans le sens où il ambitionne d'imposer avec une certaine évidence, et sans discussion, les arguments qu'il sert. Au même titre que la notion de démocratie qui est discutée par Hugues Constantin de Chanay et Sylvianne Rémi-Giraud (2007), le recours à la notion d'habitant comme figure idéale du public de la régie SCOP pour justifier de la politique culturelle est un « passage argumentatif obligé » (Chanay, Rémi-Giraud, 2007 : 97), dans un contexte comme celui d'Ouest Provence où plus de 85 % des finances du spectacle vivant et du cinéma sont assumées par l'établissement public de coopération intercommunale³⁰⁹.

9.1.3. Conception des publics des équipements culturels qui s'apparente à celle des écomusées

Cette manière d'imaginer les publics des théâtres d'Ouest Provence comme étant majoritairement constitués des habitants de l'intercommunalité, de même que le fait d'envisager le rôle de la régie comme participant du renouvellement identitaire du territoire, n'est pas sans rappeler le projet des écomusées, dont les deux enjeux majeurs sont la participation de la population et l'implication dans le développement local (Delarge, 2000 : 151). Selon cette perception des écomusées, il est entendu que les collectivités et les populations doivent travailler ensemble pour favoriser l'émergence du sentiment d'appartenance à un groupe, et de son identité collective, c'est-à-dire à en développer la dimension communautaire :

³⁰⁸ Cette expression est employée par Hugues Constantin de Chanay et Sylvianne Rémi-Giraud pour la notion de démocratie (Chanay, Rémi-Giraud, 2007 : 99).

³⁰⁹ Ce pourcentage est fondé sur les budgets de la régie de 2007 et de 2009.

« On pourrait dire que le musée classique conserve en vue de la délectation des individus, tandis que l'écomusée communautaire consomme en vue du développement du groupe » (de Varine, 1991 : 140)³¹⁰.

L'analyse des productions écrites et orales de la régie culturelle révèle clairement la volonté de voir se constituer un public des théâtres d'Ouest Provence sur la base d'un collectif préexistant, c'est-à-dire les populations qui habitent le territoire couvert par les actions culturelles de *Scènes et Cinés* Ouest Provence. Cette représentation du public qui émerge de certaines initiatives culturelles est aussi évoquée par Joëlle Le Marec (2001) dans l'article « Le public : définitions et représentations », où elle précise qu'en pratique même les musées territoriaux développent deux types de relations : l'une avec le public-population et l'autre avec le public-visiteur. L'intervention de ces publics ne se fait pas tout à fait dans la même temporalité, c'est-à-dire que la population – le public endogène – est sollicitée par le biais d'association notamment en amont de l'exposition (en phases de collectes et d'enquêtes) tandis que les visiteurs – le public exogène – se rendent au musée dans le cadre d'un parcours touristique pour venir découvrir l'exposition.

Contrairement aux écomusées, dans le cas de la régie, le public-habitant est plus une figure rhétorique qu'un réel partenaire des actions culturelles de la régie SCOP et ce, même en amont du projet de création de la régie, où ni les habitants ni les spectateurs impliqués dans la gestion des théâtres par le biais de leur engagement au sein des associations, n'ont été consultés. Et, malgré les tentatives de ces spectateurs-membres de se rapprocher des équipes des théâtres, au moment même de la dissolution des associations du fait de la création de la régie, leur demande d'être associés et d'accompagner la mise en œuvre du projet de la régie est restée lettre morte. La régie n'a pas inventé de dispositif permettant d'offrir un cadre d'engagement similaire à celui des associations pour pérenniser ce lien entre publics et équipements culturels. Pourtant, le projet de la régie culturelle fait référence à la volonté de mettre en place « un forum trimestriel du spectateur » de manière à consulter les publics. Pour le moment ce dispositif de concertation avec les publics n'a pas encore vu le jour :

³¹⁰ Cité par Alexandre Delarge (2000 : 151).

« Gratifier la fidélité des publics : prendre davantage en considération ses points de vue et ses suggestions en mettant en place “un forum trimestriel du spectateur” »³¹¹

9.1.4. Figure de l'habitant comme public inventé par les entrepreneurs identitaires : les publics de culture comme groupe territorial

Si l'on se réfère aux chiffres des abonnements, on constate que les publics-usagers, c'est-à-dire les non-habitants, constituent la majorité des abonnés de la régie culturelle *Scènes et Cinés Ouest Provence*. A regarder de plus près ces chiffres, on remarque qu'en 2007³¹², parmi les ventes des billets sur internet, 60 % d'entre elles sont réalisées par des spectateurs qui n'habitent pas Ouest Provence, et qui viennent du pourtour de l'étang de Berre (Carry-le-Rouet, Rognac, Berre l'étang etc.), de la région de Salon et des Alpilles (Salon de Provence, Pélissane, Eyguières, Maussane les Alpilles, de la région du Pays d'Aix (Aix en Provence, Ventabren, Rognes, Saint-Cannat etc.), d'Arles, de Marseille et de Tarascon. Pour ce qui concerne l'ensemble des ventes, internet et accueil des théâtres, Yves Vidal a communiqué le chiffre de 30 % en septembre 2008³¹³ pour qualifier la part des ouest-provençaux parmi les abonnés de la régie culturelle. Même si cela n'a pas été dit, l'implicite des discours des élus est la volonté de voir ce pourcentage augmenter pour que la part des habitants soit plus importante parmi les abonnées, ou à tous le moins les spectateurs.

³¹¹ Extrait du projet culturel et artistique de la régie SCOP, p.7.

³¹² Ces chiffres nous ont été communiqués par le directeur de la régie culturelle en 2008, Mokhtar Béanouda.

³¹³ Dans un entretien que nous avons eu avec Yves Vidal en novembre 2009, il nous a communiqué le chiffre de 42% pour désigner le nombre d'abonnés qui n'habitent pas le territoire d'Ouest Provence. La part des ouest provençaux serait alors de 58% en 2009 parmi les abonnés. Si ce chiffre était confirmé, on peut conclure à une augmentation importante de la part des abonnés-habitants par rapport à 2008 où le Président de la régie parlait de 30%.

Ces données chiffrées³¹⁴ sont révélatrices d'un écart certain, voire d'une tension qui existe entre la projection d'une représentation des publics par les élus, et le « public constaté » (Fabiani, 2007 : 20) grâce aux informations géographiques communiquées lors de la souscription des abonnements et de la vente des billets en ligne.

Dans le cadre de son projet de décomposition de la conception unitaire de la notion de public, Jean-Louis Fabiani (2007) propose de catégoriser les publics de la culture selon trois sous-catégories : le public inventé, le public constaté et le public dénié³¹⁵. Par « public constaté », l'auteur entend les usagers des équipements culturels dont on fait le constat, soit par un travail d'enquête savant, soit par la pratique professionnelle d'observation au sein d'un équipement (Fabiani, 2007 : 20-21). Par ailleurs, le sociologue remarque que le public constaté est d'ordinaire assez différent de l'image que l'on se fait du public, car, dans bien des cas, ce public « ne "présente pas bien" » (Fabiani, 2007 : 20) :

« D'une manière générale, on peut dire que le public constaté est plus rétif qu'on ne l'imagine et aussi peut-être, simultanément, plus intermittent et plus réflexif que la théorie sociologique devrait nous conduire à le penser. Notre point de vue est souvent obscurci par une vision excessivement « communautaire » du public. Le public constaté est souvent au principe de ce que j'appelle la conscience malheureuse des professionnels de l'action culturelle » (Fabiani, 2007 : 20).

³¹⁴ Nous n'oublions que les abonnés ne constituent pas la totalité du public des théâtres d'Ouest Provence. Néanmoins, ce sont par les abonnements et les achats en ligne que peuvent être demandées des informations précises sur les caractéristiques notamment géographiques du spectateur ce qui n'est pas le cas des achats de billets au guichet le soir de la représentation ou la réservation d'un spectacle hors abonnement par téléphone.

³¹⁵ Nous ne nous attarderons pas dans ce mémoire sur cette troisième notion qui est définie par Jean-Louis Fabiani comme une catégorie incarnant « le projet implicite de la disparition du public ou celui de l'existence d'un public entièrement domestiqué, éduqué » (Fabiani, 2007 : 21). Cette notion s'inscrit en creux dans le projet d'autonomisation de l'artiste qui dénie totalement les attentes et les demandes des publics.

Ce public imaginé qui ne correspond pas tout à fait au « bon public »³¹⁶ (Fabiani, 2001 : 20) espéré, et donc projeté par les responsables culturels et les élus locaux, correspond à la sous-catégorie du « public inventé » de Jean-Louis Fabiani. Ce public

« désigne par là de nouvelles couches de publics, définies par leurs caractéristiques sociales ou géographiques, ou une forme d'utopie du spectateur, telle que le projet de Jean Vilar d'une communauté nationale de spectateurs transformés en participants (Fabiani, 2002) l'illustre au plus haut point » (Fabiani, 2007 : 21).

La catégorie du public-habitant omniprésente dans la rhétorique officielle de la régie culturelle SCOP correspond à celle du « public inventé » de Jean-Louis Fabiani, en particulier lorsqu'il précise que, pour le définir, on recourt aux caractéristiques sociales et géographiques. C'est pour cette raison qu'il y a un écart entre la figure de l'habitant comme type idéal de public de la régie culturelle et le public constaté grâce aux données de la billetterie, mais aussi à l'enquête ethnographique que nous avons menée auprès d'un certain nombre de spectateurs-abonnés de longue date des théâtres d'Ouest Provence.

³¹⁶ Jean-Louis Fabiani définit le « bon public » comme le public dans sa forme « studieuse, pétri de bonne volonté culturelle et toujours à l'écoute des bons médiateurs » (Fabiani, 2007 : 20).

9.2. Publics inventés de la régie : l'habitant comme catégorie d'action publique locale.

Au regard de ces représentations du public de la régie culturelle, l'apprentie-chercheuse que nous sommes ne peut passer outre l'opération qui vise à questionner cette figure de l'habitant projetée comme figure idéale du public de la régie culturelle SCOP. Autrement dit, nous ne nous satisfaisons pas de cette définition du public par l'habiter un territoire, lorsque l'habiter est réduit à un seul lieu, en l'occurrence le lieu de résidence. Car cette définition du public est à l'opposé de la notion même des publics telle qu'elle est définie par la sociologie de la culture et les sciences de l'information et de la communication.

9.2.1. Public de la régie comme communauté préexistante à l'objet culturel ou la naturalisation d'une représentation territoriale du public

Cette conception du public-habitant est fondée sur l'idée que les individus-spectateurs se voient ainsi liés entre eux du fait de leurs caractéristiques géographiques et administratives. Autrement dit, ce qui est activé à travers cette acception du public, c'est la seule composante que les administrés ont peut-être en commun, à savoir le fait d'être habitant du territoire intercommunal. Dans cette perspective, le public est imaginé comme une communauté préexistante à l'objet culturel. Cette catégorisation du public de la régie par la figure de l'habitant rigidifie et enferme la notion de public dans un univers clos et unifié, celui des frontières intercommunales.

Sur le modèle des critiques qui ont été formulées à propos de la notion de « non-public » en tant qu'elle est une catégorie fondée sur une identification négative (Fleury, 200 : 73), la notion de public-habitant peut aussi susciter un certain nombre de questions quant à sa tendance à la naturalisation du groupe des habitants, où le simple fait d'habiter le territoire d'Ouest Provence suffirait à doter les membres de ce groupe de la qualité d'être-public de la régie. Dans le cas de la catégorie de « non-public » comme dans celle du « public-habitant », ce mode de catégorisation présente une forme d'exclusion et d'assignation (Fleury, 2008) : l'exclusion de toute pratique pour ceux qui n'habitent pas

Ouest Provence, et l'assignation à la pratique pour ceux qui, au contraire, y résident. Elle nie aussi toutes les formes de médiations qui amènent les individus à la pratique (Ethis, 2004a, 2004b, 2005, 2006), ou au « devenir-public » comme le définit Emmanuel Ethis (2004b : 248). Et ces médiations n'ont pas toujours à voir avec le fait d'habiter un territoire, bien au contraire.

9.2.2. Question territoriale dans l'étude des publics

Même si la dimension territoriale ne tirerait aucun avantage à se positionner comme l'unique facteur de construction d'une réflexion sur les publics, elle ne doit pas pour autant être minorée dans les études des publics, comme le précise Jean-Louis Fabiani :

« il n'est de relation entre un public et un objet culturel que si elle est perceptible à un échelon local ou territorial, ce qui exige que nous repensions les formes par lesquelles nous généralisons nos constats » (Fabiani, 2007 : 22).

L'une des critiques qui est faite aujourd'hui à l'approche bourdieusienne des pratiques culturelles est d'avoir négligé le territoire en le considérant, d'une part, comme déterminant auxiliaire par rapport aux déterminants sociaux et, d'autre part, comme constituant un frein à la pratique. Selon cette approche sociologique, tandis que la dimension territoriale n'est présentée que comme un renforcement des déterminismes sociaux habituels, ce sont ces derniers qui sont considérés comme décisifs pour l'accès aux objets culturels (Moeschler, Thevenin, 2008 : 13).

Puisque l'appartenance au collectif « public de la régie culturelle » se réalise par la relation qui est entretenue avec le territoire, le public n'est donc pas défini comme le public de quelque chose, constitué temporairement par l'objet à partir duquel il doit être saisi : « Il n'y a public que de quelque chose et ce "de" présente une première complication du travail : il semble qu'il faille saisir l'objet dont il y a public pour pouvoir discerner ce dernier » (Esquenazi, 2003 : 3). Autrement dit, cette figure du public-habitant ne se définit pas en fonction de sa relation aux objets culturels, mais bien en fonction de sa relation au territoire. Le groupe public de la régie culturelle est bien plus un groupe territorial mobilisé politiquement, plutôt qu'un collectif mobilisé « en fonction de leurs

systèmes d'intérêts » (Champagne, 1975 : 63). Il nous semble important de préciser que cette définition du public est bien éloignée de celle élaborée par les savants qui envisagent le public comme n'ayant

« aucune des propriétés d'un groupe officiel, ni permanent, ni limité, ni coercitif ; il n'a pas fait l'objet d'un travail de définition sociale établissant qui est lecteur et qui ne l'est pas (contrairement au fait d'être médecin) ; il doit son existence à un acte et sa survie à la reproduction de cet acte » (Boltanski, Maldidier, 1969)³¹⁷.

Dans la continuité de cette définition, Jean Louis Fabiani précise qu'

« il n'existe pas de public en général : seuls sont manifestes des coalitions ou des groupements éphémères que l'individualisme moderne a contribué à rendre encore plus précaires. Le monde des publics est celui de la recomposition et de la décomposition permanentes, en dépit du constat sociologique des régularités culturelles existant à la base des rapports de classe » (Fabiani, 2004b : 21-22).

Ces conceptions de la notion de public rendent compte du fait que, contrairement à celle de public-habitant qui s'affirme comme groupe idéologique (Champagne, 1975 : 63) avec une certaine évidence et naturalité dans les discours des acteurs politiques, la notion savante de public présente une certaine instabilité dans le temps et dans l'espace dans le sens où elle désigne un collectif en constante composition et recomposition (Fabiani, 2007, 2008). Les différents auteurs convoqués sont au moins d'accord sur deux points concernant la notion complexe de public : elle présente un caractère hétérogène, et désigne un collectif éphémère dont le point commun à ses membres est d'être regroupé par la « volonté d'art » du public (Passeron, Pedler, 1991), ou plus exactement par la volonté d'éprouver une expérience esthétique.

³¹⁷ Cité par Sylvie Octobre et Olivier Donnat dans la présentation de la deuxième partie de l'ouvrage « Les publics des équipements culturels » (Donnat, Octobre, 2001).

9.2.3. Pour un changement de paradigme : de l'habitant d'un lieu à l'« habitant temporaire »³¹⁸

Avant de clore cette partie, il semble opportun de revenir sur la définition du public-habitant et plus précisément sur le sens de l'habiter, lorsque ce mot est utilisé par les entrepreneurs identitaires. Car, dans ces discours, le mot habiter est entendu dans une dimension purement résidentielle et fonctionnaliste. À l'opposé, le sens de l'habiter définit par les philosophes va au-delà du simple fait de se loger.

Martin Heidegger (1958 [1954]) définit l'habiter comme un moyen pour l'homme d'aménager et de ménager l'espace, le délimiter de façon à y faire une place, à lui-même comme aux autres, de même qu'à chaque chose qui s'y trouve. En d'autres termes, habiter, c'est donner du sens à l'espace, c'est être sur la Terre. Autrement dit, pour Martin Heidegger, habiter ce n'est pas une activité comme une autre, mais un concept qui englobe l'ensemble des activités humaines, « c'est un "trait fondamental de l'être" » (Stock, 2007 : 103-125). Gaston Bachelard, comme Martin Heidegger, accordent à l'habiter une dimension fondamentale parce qu'il est un phénomène indispensable à l'existence de l'homme. Cependant, pour l'auteur de *La poétique de l'espace*, l'habiter passe d'abord par le bien-être au monde : « L'être commence par le bien-être » (Bachelard, 1972 [1957]) : 103). Henri Lefebvre (1970) qui s'est inspiré des travaux de Martin Heidegger et de Gaston Bachelard conçoit l'habiter comme activité d'appropriation d'un espace :

« Habiter c'est une activité, une situation. Nous apportons une notion décisive, celle d'appropriation ; habiter pour l'individu, pour le groupe, c'est s'approprier quelque chose. Non pas en avoir la propriété, mais en faire son œuvre, en faire sa chose, y mettre son empreinte, le modeler, le façonner » (Lefebvre, 1970 : 222)

À partir de cette définition, nous nous interrogeons alors sur la pertinence de la catégorisation des habitants et des non-habitants car, faut-il obligatoirement habiter un

³¹⁸ Cette notion est utilisée par l'équipe MIT qui étudie, en particulier, les pratiques spatiales relevant du domaine du tourisme. Voir à ce sujet les ouvrages *Tourisme 1. Lieux communs* et *Tourisme 2. Moments de lieu* (MIT, 2002 ; 2005).

lieu pour s'y sentir chez-soi et donc se l'approprier ? La question de l'appréhension de la pratique par la catégorie de l'habitant comme résidant d'une ville nous semble être une conception par trop figée, et qui restreint l'analyse des pratiques et notamment des pratiques culturelles. Ne peut-on pas envisager l'usage d'une autre notion ou son usage dans un sens différent que celui des élus locaux ? L'idée d'un « habitant temporaire » ne permet-elle pas d'ouvrir la notion à un rapport au territoire qui ne soit pas seulement déterminé par l'adresse postale, mais au contraire par une *manière de faire* avec l'espace où il est question de sentiment de bien-être, d'intimité avec les lieux pratiqués, c'est-à-dire ouvrir la notion d'habitant à un sens qui prend en compte le rapport vécu aux lieux, soit ce que nous nommons la territorialité ?

En effet, cette manière d'envisager le sentiment d'appartenance au groupe par la caractéristique du lieu de domiciliation fait fi du phénomène qui caractérise nos sociétés modernes : la mobilité spatiale. Dans un court essai, Marc Augé nous invite à penser cette question de la « mobilité surmoderne », et par là même de la frontière qui est au « cœur de l'activité symbolique » (Augé, 2009 : 11) dans un contexte de globalisation et de développement des technologies de l'information et de la communication :

« Les frontières ne s'effacent jamais, elles se redessinent. [...] La frontière, en ce sens, a toujours une dimension temporelle : c'est la forme de l'avenir et, peut-être, de l'espoir. Voilà ce que ne devraient pas oublier les idéologues du monde contemporain qui souffrent tour à tour ou de trop d'optimisme ou de trop de pessimisme, de trop d'arrogance dans tous les cas » (Augé, 2009 : 16).

Mathis Stock, géographe, a aussi travaillé cette question de la mobilité d'une manière qui nous intéresse car, comme Marc Augé, il défend l'idée que la mobilité s'est accrue, et que ce phénomène caractéristique de nos sociétés humaines recompose notre appréhension du proche et du lointain, en participant de la reconstruction de l'espace d'une façon différente, de même qu'en transformant le rapport que les individus entretiennent avec lui :

« Il semble en effet que l'on soit face à une réorganisation de la signification des lieux proches et lointains pour les individus. Plusieurs lieux peuvent être des lieux familiers, identificatoires, et non pas seulement le lieu de domicile. On peut travailler avec l'hypothèse de l'imbrication entre proche et lointain, d'une part, et

entre connaissance, familiarité et identité avec les lieux, d'autre part » (Stock, 2006 : 4).

Ainsi, la pensée qui se fixe sur les seuls résidents pour comprendre les lieux et les territoires, telle que le fait la géographie classique, est construite sur un paradigme qui est aujourd'hui dépassé d'après le géographe. Nous pensons, comme lui, que la congruence entre population et lieu ou territoire n'est plus opératoire pour réfléchir à la manière dont les individus pratiquent l'espace.

Et lorsque des enquêtes de pratiques culturelles sont menées à l'échelle d'une population de résidents, ce n'est pas sans poser de problèmes, du fait des limites imposées par le mode de catégorisation par l'habitant. Dans l'article-compte-rendu qu'il fait de l'enquête « Les pratiques culturelles des Grenoblois », Jean-Paul Bozonnet (2009) fait remarquer ces limites. Dans ce travail conduit sur plusieurs équipements culturels de la ville de Grenoble, seule une partie des publics a été prise en compte, le public domicilié à Grenoble, alors que le public de ces équipements est composé d'individus venant plus largement de l'agglomération : « les habitants ne tenant pas compte des frontières administratives, ceux de la périphérie urbaine fréquentent tout autant les équipements de la ville-centre » (Bozonnet, 2009 : 79).

Ces réflexions ont nourri notre approche ethnographique des abonnés de la régie culturelle puisque notre intérêt s'est porté sur leurs manières de sortir au théâtre, en émettant l'hypothèse que l'étude de ces pratiques nous dit quelque chose du rapport des spectateurs au territoire intercommunal. Nous avons délibérément choisi de ne pas restreindre nos investigations aux seuls habitants d'Ouest Provence, parce que nous n'avons pas pensé cette catégorisation opératoire pour questionner l'opérativité sociale et symbolique de la régie culturelle *Scènes et Cinés*, c'est-à-dire sa capacité à transformer les pratiques (représentations et modalités de fréquentation) des publics des théâtres d'Ouest Provence.

9.3. Enquête ethnographique des abonnés de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence

L'approche que nous avons adoptée a consisté à mener une enquête ethnographique auprès des abonnés de la régie culturelle pour prendre connaissance de leurs manières de faire avec la pratique de sortie au théâtre sur le territoire d'Ouest Provence pour en savoir plus sur leur rapport à ce territoire, c'est-à-dire la manière dont ils le vivent. Ce qui nous intéresse ce sont leurs représentations des lieux, du territoire et leurs manières de les fréquenter.

À travers cette enquête, nous avons tenté de comprendre comment la pratique de sortie au théâtre pour les publics abonnés du théâtre de Fos et celui d'Istres s'est vue transformée par la création de la régie culturelle *Scènes et Cinés*. Dans cette perspective, nous avons fait le choix de solliciter l'approche ethnographique afin de rendre compte de la complexité de la problématique qui interroge la relation au territoire des individus dont la spécificité est d'avoir une pratique régulière des théâtres d'Ouest Provence, qu'ils soient habitants ou non de l'intercommunalité.

Ainsi, en premier lieu, des entretiens auprès des élus et des responsables administratifs du service culturel du SAN Ouest Provence ont été menés. Ils ont été suivis d'entretiens avec le directeur et les directions artistiques de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, puis avec la plupart des adjoints à la culture ou maire des communes qui composent l'intercommunalité. Le but de ces entretiens a été de saisir les logiques d'action de cette catégorie d'acteurs que nous avons appelé les entrepreneurs identitaires.

En effet, ce qui est au centre de leurs discours, c'est moins la culture comme domaine d'activité à part entière que comme moyen de renouveler l'identité territoriale de l'EPCI et de favoriser le sentiment d'appartenance de ses habitants. Autrement dit, la logique qui a prévalu à la création de la régie est une logique de développement territorial plus qu'une logique de développement culturel.

Enfin, ce sont les abonnés des théâtres d'Ouest Provence qui ont été interviewés. C'est à la restitution de notre position de chercheur par rapport à ce terrain que cette seconde partie sera consacrée. Ensuite, nous continuerons par la présentation de la

méthodologie adoptée pour prélever ces données ethnographiques, pour approcher les abonnés, les interviewer, et pour analyser et interpréter ces données.

9.3.1. Enquête ethnographique auprès des spectateurs-abonnés de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence

« L'engagement de la subjectivité dans la recherche de l'objectivité me paraît être finalement l'une des voies royales de l'enquête de terrain » (Bensa, 2008 : 37).

Pour une revalorisation de la dimension territoriale dans l'étude des pratiques culturelles

Dans l'ouvrage *Sociologie du cinéma et ses publics*³¹⁹, Emmanuel Ethis présente les résultats d'une enquête³²⁰ menée il y a quelques années dans un cinéma multiplexe avignonnais. Cette recherche présente l'intérêt de mettre en lumière le rôle central et structurant de l'« être ensemble » dans l'expérience cinématographique. Cette volonté d'éprouver une expérience collective dans la sortie au cinéma multiplexe a pour effet de rendre difficile la prise de décision quant au choix d'un seul et même film pour tous. Tandis que certains groupes, faute d'entente sur le film à voir, acceptent de se désolidariser et de se retrouver une fois la séance terminée ; d'autres, au contraire, manifestent le souhait de conserver leur unité dans le partage de ce moment de la pratique. Dans ce deuxième cas, le chercheur a pu observer l'attitude inattendue de ces spectateurs qui, face à l'indécision collective, en arrivent alors à déléguer le choix du film à la caissière. Cette dernière se retrouve alors face à la responsabilité d'influer sur les choix de ces spectateurs incertains. Plus qu'une instance de médiation, la caissière devient

³¹⁹ L'enquête dont il est ici question est évoquée par l'auteur dans la sous-partie intitulée « L'énigme de la décision à la caisse du cinéma », p.91-96 (Ethis, 2000 ; 2005).

³²⁰ Cette enquête était initialement consacrée à la « Sortie du dimanche au cinéma au multiplexe ». Avant de figurer dans *Sociologie du cinéma et de ses publics*, ces résultats ont été publiés dans un article intitulé « La caisse du cinéma : quand il faut décider. » In *Communications et Langages*, 2000, vol.125, p.44-55

une instance de décision. Finalement, elle n'a pas d'autre alternative que de se tourner vers l'option la plus consensuelle, consistant à recommander les films qui remportent le plus grand succès au box-office. Comme le conclut le sociologue, cette enquête permet ainsi de réinterroger les cadres d'analyse des succès des films :

« Si l'on songe donc que ce sont 35 à 40 % des spectateurs accompagnés qui ignorent ce qu'ils vont aller voir jusqu'au moment où ils arrivent devant les caisses, alors on ne peut que nuancer les commentaires souvent trop hâtifs dont on s'arme pour comprendre le classement des longs-métrages au box-office et émettre l'hypothèse suivante : et si le succès d'un film se jouait dans les quelques secondes qui précèdent l'achat d'un billet ? » (Ethis, 2005 : 93).

De ce travail d'enquête, nous souhaitons en retenir ce qui, pour nous, correspond à l'une des préoccupations centrales de cette recherche, à savoir le fait de nous interroger sur les effets d'un dispositif sur les pratiques des publics. Plutôt que d'avoir questionné le rapport à l'objet filmique de manière décontextualisée, et en ne s'appuyant que sur les déterminants sociaux hérités, l'auteur a préféré analyser la pratique cinématographique au regard de la spécificité du lieu de la sortie et des modalités de cette dernière, par l'observation de ce qui se joue avant le moment de l'expérience filmique proprement dite.

Le fait de situer l'univers de la pratique (Ethis, 2000) présente un intérêt pour la recherche, en ce sens qu'elle permet de prendre au sérieux la dimension territoriale dans l'étude des pratiques des publics. *A contrario* de la sociologie classique de Pierre Bourdieu qui accorde au territoire un rôle auxiliaire et de frein à l'accès aux objets culturels, nous postulons qu'il est un enjeu central de l'étude des pratiques culturelles. Effectivement, les travaux de Pierre Bourdieu³²¹ sont emblématiques de ce traitement partiel du territoire dans la démarche de compréhension des modalités d'accès aux objets culturels. C'est justement l'argument d'Olivier Moeshler et d'Olivier Thevenin, qu'ils exposent dans l'introduction de l'ouvrage *Les territoires de la démocratisation culturelle* :

³²¹ Voir à ce sujet en particulier le chapitre « Espace physique et espace social » dans l'ouvrage *La misère du Monde* (Bourdieu, 1993, p.161-167).

« le colloque “Les territoires de la démocratisation culturelle” visait à interroger à nouveaux frais le phénomène de la “démocratisation culturelle” en l’amarrant, pour une fois, à son inscription territoriale » (Moeshler, Thevenin, 2009 : 10).

Emmanuel Pedler et Olivier Zerbib (2002) insistent, dans l’article « Les dessous des cartes », sur l’importance de renouveler les cadres de référence à l’espace (Pedler, Zerbib, 2001: 190). En effet, dans leur analyse du dispositif festivalier d’Avignon, ils souhaitent montrer les limites de la sociologie structurale des années soixante et soixante-dix étant donné le rôle qu’elle fait jouer à l’appartenance à la classe sociale comme déterminant dans un certain nombre de comportements sociaux, pour ouvrir sur une approche qui ne « cherche pas à identifier les raisons sociales d’une forme d’action, mais les formes sociales d’une action » (Pedler, Zerbib, 2002 :190). Ils proposent ainsi, pour le cas du « Festival d’Avignon », de se focaliser sur les positions occupées par les acteurs dans l’espace, au prétexte que cette façon d’approcher la question des pratiques est susceptible de faire surgir des logiques sociales autres :

« L’inscription des usages et des pratiques dans un espace et dans un dispositif n’est pas sans effets sur la conformation de ces derniers et ne se réduit pas à une simple variation par rapport à un modèle qui s’imposerait au niveau national (comme si l’on imaginait par exemple que toutes les pratiques constatées au niveau des théâtres publics français puissent être analysées à la lumière de ce qui se passe à la Comédie-Française). Bref, on peut sans doute dire qu’une certaine part de l’institutionnalisation culturelle (entendue ici comme la création d’équipements culturels publics) porte la marque d’un espace qui n’est pas seulement symbolique, puisqu’il est à la fois imaginé et matérialisé » (Pedler, Zerbib, 2002 :187-188).

Dans ce mémoire de thèse, la notion de territoire, bien qu’elle occupe une place non négligeable dans l’argumentaire, n’en est pas pour autant le concept-objet. En effet, ce qui nous intéresse ce n’est pas tant le territoire *in abstracto* mais bien le caractère dialectique du rapport au processus de territorialisation qui met en relation les élus et les spectateurs-abonnés. En d’autres termes, l’objectif consiste en la compréhension des relations qui se nouent entre le territoire intercommunal et les spectateurs des théâtres par la médiation du dispositif de la régie culturelle. À ce stade du travail, c’est aux spectateurs-abonnés que nous voulons nous intéresser après nous être attardée sur les productions discursives des élus d’Ouest Provence pour connaître la nature des

transformations opérées par la création du dispositif de la régie sur les pratiques de sortie au théâtre et le rapport au territoire qu'elles suscitent.

9.3.2. Entretiens avec les abonnés

« Ainsi au risque de choquer aussi bien les méthodologues rigoristes que les herméneutes inspirés, je dirais volontiers que l'entretien peut être considéré comme une forme d'exercice spirituel, visant à obtenir, par l'oubli de soi, une véritable conversion du regard que nous portons sur les autres dans les circonstances ordinaires de la vie » (Bourdieu, 1993 : 914-915).

Les discours de la régie, nous l'avons évoqué, sont révélateurs de cette posture des entrepreneurs identitaires qui accordent à la pratique de sortie au théâtre, et par là même aux lieux de la pratique une forte dimension sociale et symbolique – Michèle Gellereau parle de capital symbolique des lieux (Gellereau, 2003) – dans leur capacité à reconfigurer le territoire, dans le sens d'agir sur les pratiques et les représentations territoriales de ses usagers. Ce qui nous intéresse ici, à travers l'étude des territorialités spectatoriennes, c'est le fait de questionner les manières de faire des abonnés avec la sortie au théâtre dans un contexte où le dispositif *Scènes et Cinés* présente l'ambition de les remodeler.

Choix des abonnés : recourir à des informateurs

C'est pour répondre à ces questions que nous avons mené une douzaine d'entretiens ethnographiques³²² auprès de spectateurs de la régie. Ces spectateurs ont été sélectionnés selon trois critères : le fait d'être abonnés, d'avoir une pratique d'abonnement construite sur une longue durée (ça va de dix à presque trente ans de pratique d'abonnement) et d'avoir été abonnés avant la création de la régie à l'un des

³²² Tous les entretiens ont été enregistrés. Ils sont d'une durée moyenne d'une heure et quinze minutes. Ils ont été réalisés, soit au domicile de l'interviewé(e), soit sur les lieux de la pratique.

deux théâtres que sont le théâtre de l'Olivier d'Istres et le Théâtre de Fos-sur-mer. Cette enquête s'appuie sur la catégorie de publics que représentent les abonnés car elle nous permet de décrire et d'analyser l'attachement à la sortie au théâtre en tant qu'elle décrit un rapport à l'espace dont la configuration est liée à une pratique répétée et régulière du lieu ou des lieux de cette pratique.

Il ne nous a pas semblé opportun de mener les entretiens en situation, c'est-à-dire en pratique de sortie au théâtre. D'une part, parce que nous avions en tête de rencontrer des abonnés de longue date ayant développé un attachement particulier avec le lieu de la pratique – pour le théâtre de l'Olivier ou Le Théâtre de Fos. Pour ce faire, il nous a semblé très difficile de trouver les abonnés qui nous intéressaient de manière hasardeuse et sans l'aide d'intermédiaires sur les lieux même de la pratique. D'autre part, parce que le choix a été fait de conduire des entretiens approfondis et que la situation de sortie (souci d'arriver à l'heure, partir après le spectacle parce qu'il se fait tard etc.) dans le cadre du rythme de la vie quotidienne – ce qui est moins le cas lors de pratiques festivières³²³ – est loin d'être le contexte dédié à la conduite de ce type d'entretiens, qui exigent une grande disponibilité de la part de l'enquêté et une certaine souplesse dans le temps consacré à l'exercice. C'est pourquoi, plutôt que de tenter vainement de nous entretenir avec les enquêtés les soirs de spectacle, nous n'avions pas d'autres choix que de recourir à des informateurs pour cibler la catégorie d'abonnés recherchée.

Du fait de ces exigences de l'enquête, nous avons fait appel à plusieurs informateurs appartenant à notre milieu d'interconnaissance pour prospecter ces spectateurs. Ces personnes ressources ont en commun d'avoir une fonction au sein des institutions pratiquées par les abonnés. À la suite de quelques échanges et rencontres avec elles, l'opportunité nous a été donnée d'avoir accès, sans difficulté aucune, aux noms et aux coordonnées des personnes susceptibles de participer à l'enquête.

³²³ Dans le cadre d'entretiens menés au Festival d'Avignon, nous avons pu remarquer que la disponibilité des festivaliers est plus grande pour répondre à des questions que ne peut l'être celle des spectateurs dans le cadre de la saison théâtrale d'un théâtre. Tandis que la pratique festivièr est en rupture avec les rythmes de la vie culturelle ordinaire (Fabiani, 2009), celle de spectateurs d'un lieu « en saison » est en continuité avec la vie sociale et les exigences du travail. C'est pourquoi la méthodologie d'enquête s'est adaptée à la spécificité de la problématique et de la temporalité des spectateurs que nous souhaitions interroger.

Il a été intéressant d'observer les différents modes opératoires de nos informateurs pour répondre à la demande. D'un côté, l'informateur a souhaité contacter les abonnés avant de nous communiquer leurs coordonnées. Ceci, dans le but d'avoir leur accord au préalable. L'informateur a ainsi redoublé de médiations avant de nous permettre tout rapprochement avec les interviewés potentiels. D'après notre connaissance des motivations des informateurs, cette attitude s'explique moins par une attitude de méfiance que par la manifestation d'une bienveillance à la fois vis-à-vis des abonnés, mais aussi de notre propre travail de chercheur.

De l'autre, nous avons obtenu les informations attendues sans autre forme de médiation que la formulation de la demande. Nous avons appelé directement les enquêtés à la réception de leurs coordonnées. Ici, le choix des abonnés s'est fait en concertation avec plusieurs membres de l'institution et nous avons eu l'entière charge d'expliquer et de convaincre les abonnés de participer aux entretiens. Il est vrai que le travail d'intermédiaire réalisé par le premier informateur nous a fait gagner du temps car, dans la majorité des cas, un seul coup de fil aura été nécessaire pour obtenir une date et un lieu de rendez-vous. *A contrario*, lorsque les coordonnées des spectateurs nous ont été communiquées directement par l'informateur, il nous a fallu pas moins de deux, voire trois contacts téléphoniques avant d'obtenir une date de rencontre.

Analyse de quelques cas singuliers d'abonnés : « une ethnographie des individus »³²⁴

Au regard des modalités de sélection des enquêtés, il va de soi que l'échantillon n'a aucune prétention à la représentativité statistique. Ces entretiens approfondis (Béaud, Weber, 1997) n'ont pas pour finalité la production de données quantifiées. Bien au

³²⁴ Cette expression est empruntée à Alban Bensa dans son article conclusif de l'ouvrage *Les politiques de l'enquête* (Bensa, Fassin, 2008) : « Cette ethnographie des individus met en effet en avant des trajectoires, des logiques pratiques, des actions qui ne sont pas réductibles aux logiques formelles qu'on attribue au social quand on le considère d'emblée comme un tout. Ces recherches montrent au contraire que les actes se construisent de façon stratégique, conflictuelle, consensuelle ou incertaine dans le mouvement même des interactions suscitées par l'enquête » (Bensa, Fassin, 2008 : 324- 325).

contraire, ce type d'approche, dite ethnographique, postule la valeur heuristique d'entrer dans la logique de quelques cas individuels par des observations et des entretiens approfondis. Son objectif est de tenter d'expliquer et de comprendre une personne dont nous devons analyser les actes et les discours, au regard de sa trajectoire individuelle et collective :

« Un individu, pour l'analyse ethnographique, n'est pas un atome de base, inexplicable parce qu'il serait une variable explicative (comme le consommateur avec ses "préférences" dans la théorie économique). Au contraire, il est le résultat d'un processus, il est le produit d'une histoire qu'on peut dire aussi bien "sociale" que "personnelle" : à la fois le produit des multiples interactions personnelles dans lesquelles il a été pris depuis sa naissance et le produit de multiples références culturelles et linguistiques auxquelles il a été exposé et qu'il s'est appropriées successivement. De sorte qu'on peut lire son histoire, sa trajectoire, comme la rencontre entre plusieurs histoires collectives » (Béaud, Wéber, 1997 : 304).

Cette manière d'appréhender l'individu dans l'analyse ethnographique est la méthode que nous avons adoptée pour cette dernière partie sur les spectateurs-abonnés. Nous étions intéressée par l'exercice qui consiste à dessiner des portraits de ces spectateurs car, à la manière de François de Singly (2006) dans son ouvrage *Les adonaissants*, nous voulions éviter de faire disparaître le processus d'individualisation des récits de nos enquêtés. C'est pourquoi, le corpus d'entretiens de spectateurs-abonnés a été traité, non pas sur le modèle d'une analyse classique du contenu, mais en prenant en compte les logiques d'action des individus dans leur développement biographique.

Homogénéité de l'échantillon et faible nombre d'enquêtés

La lecture du tableau récapitulatif des entretiens menés auprès des abonnés met en lumière la relative homogénéité de cet échantillon, du point de vue de l'âge et de la profession des enquêtés : plus de la moitié (soit sept enquêtés sur douze) est des enseignants ou exerce une profession en lien étroit avec l'enseignement (documentaliste en CDI) et a plus de 45 ans.

L'ensemble de la recherche construite selon une approche qualitative n'a pas pris le critère du nombre d'entretiens comme central. Plus que la volonté d'accumuler un

maximum d'entretiens, l'accent a été mis sur la cohérence de la production et de l'articulation de matériaux hétérogènes (entretiens avec des élus, avec les directions artistiques, entretiens avec des abonnés, observation *in situ*, analyse sémio-pragmatique des programmes etc.) qui composent le corpus général de l'enquête de terrain. La confiance est ici accordée à cette démarche qui tente de comprendre le sens que les interviewés donnent à leurs pratiques sur la base de leurs récits, dans la continuité de l'approche méthodologique exposée par Stéphane Béaud :

« Restreindre le travail intensif sur un nombre somme toute limité d'entretiens, c'est d'une certaine manière faire confiance aux possibilités de cet instrument d'enquête, notamment celle de faire apparaître la cohérence d'attitudes et de conduites sociales, en inscrivant celles-ci dans une histoire ou une trajectoire à la fois personnelle et collective » (Béaud, 1996 : 234).

Un guide d'entretien comme « canevas » pour une discussion libre

Pour mener l'enquête ethnographique auprès des abonnés de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, une série d'entretiens, longs et enregistrés, a donc été conduite. Certes, nous avons eu recours à un guide pour l'ensemble de ces entretiens, mais ce n'est pas pour autant que nous l'avons utilisé comme une structure rigide. Bien au contraire, nous avons tenté de gagner la confiance de l'interviewé en faisant preuve d'empathie (Bensa, 1995, 2008), et d'une grande disponibilité d'écoute, afin que l'entretien prenne la forme d'une conversation « libre »³²⁵. Olivier de Sardan précise, en effet, que l'une des stratégies récurrentes de l'entretien ethnographique est le fait de rapprocher autant que faire se peut « l'entretien guidé d'une situation d'interaction banale quotidienne, à savoir la conversation » (Sardan, 2007 : 8). À la manière de Pierre Bourdieu dans *La misère du Monde*³²⁶, nous avons essayé « d'instaurer une relation

³²⁵ Il s'est agit de donner l'impression d'une conversation libre même si régulièrement les questions posées permettaient de recentrer parfois les propos des interviewés.

³²⁶ Dans cet ouvrage basé sur un important dispositif d'enquête collective, Pierre Bourdieu signe un chapitre intitulé « Comprendre » dans lequel il expose les modalités de construction d'une relation d'enquête et les effets sociaux (toutes sortes de distorsions comme la dissymétrie liée à la distance sociale) que peuvent produire cet exercice et qui sont par ailleurs inscrits dans la structure même de la relation d'enquête.

d'écoute active et méthodique » (Bourdieu, 1993 : 906). Cette posture qui demande une attention totale portée à l'enquêté a pour objectif de favoriser la production de réponses longues et approfondies, en lui offrant la possibilité de laisser s'enchaîner ses idées, de le faire « couler selon sa pente [...], par le libre jeu des associations d'idées » (Béaud, 1996 : 240).

Cette manière de concevoir la conduite d'entretien a été annoncée dès les premiers contacts téléphoniques pris avec les enquêtés. D'une certaine manière, cette précision nous a semblé nécessaire pour les informer sur la forme inhabituelle de ce type de proposition, au regard de ce qu'il leur est probablement plus familier tels les questionnaires, les sondages, et les autres entretiens directifs. Cette information nous a permis de justifier le temps minimum nécessaire pour réaliser les entretiens, c'est-à-dire que nous demandions aux enquêtés de pouvoir disposer d'un minimum de deux heures de temps.

Du fait de ce temps relativement long nécessaire à la conduite de l'entretien, nous avons suggéré aux enquêtés de choisir le lieu dans lequel ils se sentiraient le plus à l'aise pour répondre à nos questions. Nous leur avons donc laissé le choix de la localisation de l'entretien, en leur proposant de nous rencontrer soit à leur domicile, peu importe le lieu de leur résidence, soit dans un lieu extérieur dans lequel ils se sentiraient à l'aise pour parler. Sur l'ensemble des entretiens, le lieu choisi en majorité par nos enquêtés a été leur domicile. Certains ont choisi le théâtre de l'Olivier (au café attenant au théâtre), le Théâtre de Fos-sur-Mer (dans une salle de réunion ouverte pour l'occasion par l'équipe) ou enfin, leur lieu de travail (au service social de la ville de Fos-sur-Mer et à l'usine Arcelor Mital dans les locaux du comité d'entreprise). Nous interprétons la volonté des enquêtés de nous accueillir à leur domicile comme une marque de confiance non négligeable vis-à-vis de nos intentions. Les conditions de l'entretien étaient idéales au domicile de nos enquêtés, car nous étions au calme, et la discussion s'en est trouvée moins souvent interrompue par les sollicitations extérieures, contrairement aux entretiens menés à l'extérieur du domicile.

Ce qui est communément appelé « guide d'entretien », a été utilisé comme un « canevas », c'est-à-dire à la manière d'un « pense-bête personnel » qui permet d'allier le respect de la dynamique de l'échange entre enquêteur et enquêté, tout en conservant une mémoire de l'ensemble des thèmes à aborder (Sardan, 1997 : 8). Une de nos enquêtées a,

par ailleurs, été rassurée de nous voir sortir un cahier sur lequel étaient annotés les thèmes importants de cet entretien dès le début de nos échanges. Elle nous a confié avoir été angoissée par le fait que cela puisse ressembler à une discussion, sous prétexte qu'elle n'était pas bavarde. Nous avons tenté de la rassurer en lui montrant le « canevas » et en lui précisant que nous disposions d'un certain nombre de questions et que, par conséquent, elle n'avait aucune raison de s'inquiéter quant au déroulement de l'entretien.

9.3.3. La construction de la relation d'enquête

« Essayer de savoir ce que l'on fait, lorsqu'on instaure une relation d'entretien, c'est d'abord tenter de connaître les effets que l'on peut produire sans le savoir par cette sorte d'intrusion toujours un peu arbitraire qui est au principe de l'échange (notamment par la manière de se présenter et de présenter l'enquête, par les encouragements accordés ou refusés, etc.) ; c'est essayer de porter au jour la représentation que l'enquêté se fait de la situation, de l'enquête en général, de la relation particulière dans laquelle elle s'instaure, des fins qu'elle poursuit, et d'explicitier les raisons qui le poussent à accepter d'entrer dans l'échange » (Bourdieu, 1993 : 905).

Chaque entretien a commencé par une exposition à l'enquêté(e) de l'objet de la recherche (la pratique de sortie des abonnés des théâtres dans un contexte de développement de l'intercommunalité culturelle), de la forme de l'entretien (discussion libre autour de la pratique de l'enquêté) et du déroulement de l'ensemble de l'exercice (enregistrement, échanges, retranscription, anonymat etc.). Cette explicitation de la posture de recherche s'est accompagnée de la présentation du rôle et du statut accordé à ces entretiens, au regard des autres types de corpus constitués (entretiens avec des élus, analyse discursive de discours médiatiques, etc.).

Est venue, ensuite, une présentation plus personnelle de notre parcours en tant que doctorante, c'est-à-dire que nous en avons profité pour préciser en quoi consiste l'activité d'un jeune chercheur lorsqu'il n'est pas sur le terrain (les charges de cours, responsabilités administratives et scientifiques, etc.). Parfois même, notre ancrage et notre

proximité avec le territoire ont été précisés. Cette démarche relève de la « double présentation de soi »³²⁷ (Dalbavie, 2008 : 288) qui vise à faciliter l'instauration d'une connivence entre les deux partenaires de l'enquête. C'est pendant la conduite de l'entretien qu'il nous est arrivé de faire un va-et-vient entre l'identité de chercheur et celle d'abonnée pour « signifier à l'interviewé à la fois son intérêt pour la pratique en question, et un minimum de connaissance de l'univers dont il tente de rendre compte » (Dalbavie, 2008 : 288). Cette posture a facilité l'instauration d'une relation de confiance entre l'enquêteur et l'enquêté qui est indispensable dans ce type d'entretien où l'on demande à l'enquêté de parler de ses expériences personnelles de spectateur :

« C'est d'abord en expliquant ses objectifs et ses méthodes que le chercheur se fait une place auprès de ceux qu'il étudie et les fait éventuellement parler (sauf dans certains cas d'observation participante où l'enquête peut commencer sans être forcément explicitée [Fournier, 2001]. Ceux-ci peuvent se représenter leur rôle dans l'enquête de différentes manières, selon qu'ils considèrent par exemple qu'ils apportent plutôt un témoignage, un point de vue, des confidences ou encore des revendications » (Béliard, Eideliman, 2008 : 131).

Une fois cette phase introductive lancée, est arrivé le temps de l'entretien. D'une manière générale, l'amorce de l'entretien a été signalée par une phase d'installation du matériel d'enregistrement avec la sortie de l'ipod de son étui. Cette technologie, parce qu'elle est compacte et récente, a suscité bien souvent la curiosité de l'interviewé(e) qui en a profité pour nous poser des questions sur la qualité de l'enregistrement et sur les modalités de fonctionnement de l'appareil. Dans le contexte de l'entretien, l'outil a joué un rôle d'aide à l'entame de l'échange, il a constitué une médiation de la relation d'enquête. Il a souvent fait l'objet d'interrogations sur les usages que pourrait en faire l'interviewé lui-même – enregistrement de la chorale, du conseil municipal, par exemple – et sur le côté pratique de l'outil par rapport aux autres technologies tels le magnétophone ou le dictaphone – pour ceux qui ont eu recours à ce type d'outils.

³²⁷ Dans sa thèse *La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective*, Juliette Dalbavie évoque cette posture méthodologique qui vise à faire une double présentation de soi – comme sociologue et comme passionnée – dans la relation d'enquête afin d'éviter le sentiment de méfiance qui peut être l'effet de la culpabilité culturelle lié aux objets de la culture populaire.

Voyant que l'enregistreur numérique, en tant qu'objet technique, a fait parler l'enquêté et a intensifié un peu plus les échanges, nous avons choisi de prendre le temps de discuter de ce sujet. Les enregistrements ont commencé en général après une vingtaine de minutes de discussion « libre », où nous nous sommes livrée aux questions de notre enquêté, bien que celles-ci aient en général été énoncées une fois l'entretien terminé. Ainsi, une fois l'enregistrement terminé, nous nous sommes trouvée dans la position d'avoir à répondre aux questions des enquêtés, la situation s'en trouvant alors en quelque sorte inversée. Le début de la phase d'enregistrement de l'entretien ethnographique a été clairement signifié à l'enquêté par la mise en route de l'ipod. Il a aussi été signalé à l'enquêté le moment à partir duquel il n'a plus été plus enregistré. Nous avons stoppé l'enregistrement une fois que nous avons considéré l'entretien terminé, c'est-à-dire une fois les thématiques arrivées à saturation.

Étant donné la nature ethnographique des entretiens et de la problématique de recherche, qui interroge les pratiques des abonnés des théâtres d'Ouest Provence, il nous a semblé pertinent de les interroger, non pas sur ce qu'ils aiment voir ou n'aiment pas voir au théâtre, ou sur les raisons qui expliquent leurs pratiques de spectateur, mais bien plus sur leurs expériences personnelles de la pratique de sortie au théâtre. Le registre mobilisé par nos enquêtés a donc été le registre du récit de vie pour retracer leur trajectoire de spectateur. Précisément, nous leur avons demandé de raconter comment ils sortent au théâtre, c'est-à-dire que nous leur avons demandé de nous décrire leurs manières de faire avec cette pratique culturelle depuis leur première sortie au théâtre.

Quand bien même notre questionnement premier ne concerne pas la pratique de sortie proprement dite, mais la capacité de l'expérience à reconfigurer les pratiques des abonnés, et par là même leurs représentations du territoire pratiqué, nous avons souhaité éviter, en nous inscrivant dans la lignée des travaux d'Antoine Hennion³²⁸, les biais de ce type de questionnements où le risque réside dans le privilège accordé aux goûts, au détriment de l'acte de sortie :

³²⁸ Nous pensons aussi aux travaux de recherche de Juliette Dalbavie où l'auteur, dans sa thèse, décrit et analyse le processus de mise en patrimoine de la chanson populaire en interrogeant l'exemple de Georges Brassens (Dalbavie, 2008).

« Un premier décalage par rapport à l'entretien comme méthode automatique, non problématique, du sociologue, a donc paradoxalement consisté à dé-sociologiser l'interviewé, pour lui demander de parler non de ses déterminismes, mais de ses façons de faire. À diriger l'entretien non pas vers ce qu'il aime (et moins encore ses excuses, les avertissements prodigués sur le fait qu'il n'est pas dupe de ce que ces choix ont d'arbitraire et de déterminé), mais vers ses façons d'écouter, de jouer, de choisir, et de ce qui se passe. » (Hennion, Gomart, Maisonneuve, 2000 : 69).

Pour cela, nous avons élaboré notre canevas d'entretien autour de sept axes thématiques :

- La description de la carrière du spectateur (théâtres fréquentés, depuis quand la personne est abonnée au théâtre, sa première fois au théâtre, etc.),
- Les médiations dans la pratique (usage des programmes de la régie culturelle, avis sur ce programme, fréquentation des présentations de saison, usage du site internet de la régie, etc.),
- La sociabilité dans la pratique (accompagnement dans la sortie au théâtre, l'organisation des sorties collectives, etc.),
- Les qualités des lieux de la pratique (ambiance ressentie dans les théâtres fréquentés, relation avec les équipes, le temps moyen pour arriver au théâtre etc.),
- Les autres pratiques artistiques et culturelles (pratiques de sortie au cinéma, pratiques amateurs, etc.)
- Représentations de la régie culturelle et les effets de la création de l'institution sur la pratique (connaissance du directeur de la régie culturelle, des équipes, etc.)
- Représentations du territoire d'Ouest Provence (lecture du journal institutionnel d'Ouest Provence, la présidence de l'intercommunalité, etc.).

Ces thèmes ont été abordés en fonction du déroulé du récit de nos enquêtés. Ils n'ont pas été amenés dans la discussion dans l'ordre où nous les avons énumérés ici. La seule question que nous posions au démarrage de l'entretien avec nos enquêtés a consisté à leur demander de se décrire d'un point de vue personnel (âge, lieu de naissance),

familial (célibataire, marié, divorcé, enfants etc.) et professionnel. Ensuite, les thématiques étaient soumises à la discussion en fonction de sa dynamique.

**De la difficulté du « devoir se raconter » : l'entretien
ethnographique, un dispositif de médiation de l'être ensemble**

Au départ, nous nous étions fixée une consigne précise quant aux conditions de conduite des entretiens qui consistait à les réaliser avec un seul individu. Ces entretiens, qui devaient être menés selon la méthode clinique pour pouvoir ensuite être analysés et pensés comme des cas (Passeron, Revel, 2005), se sont vus confrontés à une variable inattendue – l'intervention du conjoint ou de l'ami(e) pendant l'interview. Cette « intrusion » d'un tiers dans le dispositif de l'entretien lui confère alors une dimension plus collective qu'individuelle. La lecture de plusieurs travaux de recherche (Beaud, Wéber, 2003 ; Dalbavie, 2008) nous a rassurée, en nous révélant le caractère presque banal de cette situation, où un entretien en tête à tête se transforme en entretien collectif.

Néanmoins, ce phénomène, lorsqu'il s'est manifesté la toute première fois, nous a posé problème à tel point que nous avons remis en question sa pertinence et son maintien dans le corpus à analyser. Et puis, voyant le phénomène se renouveler malgré la formulation répétée de notre volonté de conduire un entretien individuel, il a été difficile de nier et de ne pas interroger cette réalité de l'enquête, où l'enquêteur ne peut pas toujours maîtriser l'ensemble des paramètres qui se présentent à lui. D'autant qu'il nous semblait difficile de refuser les entretiens pour cette raison, notre posture de recherche étant fondée sur l'idée que l'ethnographe doit s'ajuster à autrui : « Ce travail d'ajustement à autrui nécessite des efforts linguistiques et relationnels qui marquent d'un indélébile sceau la nature de ces « données », qui ne sont en fait que les produits de notre histoire sur le terrain » (Bensa, 2008 : 323).

Nous avons remarqué que ce sont les enquêtés qui ont une pratique de sortie au théâtre marquée par une forte sociabilité qui ont le plus témoigné de leur souhait d'associer leur conjoint ou ami(e) à la discussion. Parfois même, la demande n'avait pas été formulée à l'avance, et puis, c'est au domicile de l'enquêté, du fait de la présence de celui ou de celle avec qui il ou elle a l'habitude de sortir, que la forme de l'entretien

individuel prévue au départ s'est vue modifiée par l'intervention d'un deuxième interlocuteur.

En effet, les situations d'entretien ne se sont pas négociées de la même manière avec tous nos enquêtés : soit c'est le conjoint qui est sollicité par l'enquêté pour l'aider à se rappeler de certaines informations ou d'événements particuliers ; soit c'est le conjoint qui est présent pour accompagner l'interviewé et qui manifeste plus ou moins directement son souhait de participer à cet entretien. Nous avons eu également la situation où, dès le premier contact téléphonique, il nous a été exprimé la volonté de faire cet entretien à deux, de manière très insistante. Nous avons considéré qu'il n'était pas possible de refuser ces modalités d'interview, et nous avons décidé alors de faire comme prévu initialement avec comme seule exigence : demander au deuxième interlocuteur de se présenter au même titre que le premier.

Notre hypothèse quant aux raisons qui ont poussé les enquêtés à agir de la sorte en ne voulant pas avoir à se mettre seul en récit est double : d'une part, cette attitude est révélatrice d'un manque d'assurance de l'enquêté face à la situation d'entretien (Béaud, Weber, 2003 : 200) ce qui s'explique par le fait qu' « au quotidien, se raconter ne va pas de soi » (Grard, 2008 : 146) ; d'autre part, cette attitude a montré aussi une curiosité, un désir de parler ensemble d'une expérience qui est partagée par nos interlocuteurs. Autrement dit, l'entretien nous est apparu comme « un dispositif de médiation » (Ethis, 2004 : 46) – à la manière de ce que réalise un questionnaire d'enquête – de la mise en récit de l'être ensemble dans la sortie au théâtre.

9.4. Une enquête ethnographique auprès des abonnés de *Scènes et Cinés*

Dans les chapitres précédents où l'objet programme de saison culturelle et artistique a été décrit et analysé, on a mis l'accent sur l'importance de cette médiation écrite dans la pratique de sortie au théâtre. Du point de vue de l'analyse sémiopragmatique, ce dispositif médiatique qu'est le programme de saison a été très peu interrogé par la sphère scientifique, il en est de même avec les pratiques qu'en font les publics, c'est-à-dire d'un point de vue sociologique. Dans cette partie, nous nous proposons d'interroger, à travers le corpus d'entretiens des abonnés, les manières de faire des spectateurs de la régie culturelle avec l'objet « programme », afin de déceler dans quelle mesure ce récit peut nous dire quelque chose sur son rôle de structuration de la pratique, et par là même du renouvellement des représentations. Par conséquent, notre intérêt réside dans l'appréhension de l'opérativité sociale et symbolique de la régie à travers l'une de ses médiations, le programme, en tant qu'il propose des pratiques et des représentations renouvelées du territoire d'Ouest Provence, visant à susciter un sentiment d'appartenance territoriale chez l'habitant et l'utilisateur, voire le désir d'y habiter pour ce dernier³²⁹.

9.4.1. Abonnés de la régie SCOP : leurs usages du programme

Le programme est un objet qui a toute son importance en ce qu'il est un guide pour la pratique du spectateur. C'est par le feuilletage du programme que les choix de spectacles se prennent, que les négociations se tiennent, et que les discussions se nourrissent entre lecteurs-spectateurs. Enfin, c'est par le programme que la pratique de sortie au théâtre se planifie et s'organise. Objet de médiation, ce livret peut circuler entre spectateurs, faire l'objet de réunions en famille ou entre amis. Voyons à travers les propos

³²⁹ On définit l'utilisateur comme un abonné qui n'a pas de résidence au sein du territoire intercommunal d'Ouest Provence.

de cette enquêtée, l'usage qu'elle fait du programme et ce, dès la réception de ce dernier à son domicile :

«MJH : Les premières années où je m'abonnais à Istres uniquement, je m'abonnais dans la semaine, j'avais un choix de places... là, maintenant, on [notre enquêtée et une amie-voisine] reçoit le préprogramme [le programme], le lendemain on passe la soirée voire même presque la nuit à choisir avec ma voisine, quand même jusqu'à 11 heures du soir, on se rencontre parce qu'il faut s'abonner tout de suite parce que dès le lendemain heu... vu que toutes les villes s'abonnent, les places sont vite prises, donc là il faut se presser et là je me dis que pour certains spectacles si l'on est pas abonnés, il ne doit plus rester de places... »

(Entretien n°3b)

Ce qui est intéressant chez cette abonnée c'est que, dans la lecture du programme comme dans la pratique de sortie au théâtre en elle-même, elle a déclaré avoir une forme d'organisation structurée et collective que ce soit pour sortir avec sa mère, sa fille ou une partie de son voisinage. En effet, M-J H. a élaboré un système de planning dont la fonction est de coordonner les sorties au théâtre entre plusieurs familles³³⁰ de son quartier d'habitation, constitué d'un petit hameau de maisons individuelles de taille moyenne, situé dans un quartier Istréen. Par organisation, il faut comprendre que la sortie au théâtre se structure par un système de co-voiturage entre ces différentes familles qui, avant le début de la saison, choisissent leurs spectacles et communiquent leurs choix à M-J H. qui établit alors un calendrier avec l'ensemble des sorties au théâtre pour toute l'année avec la date, l'heure, le nom du spectacle et les initiales du nom de famille, et le nombre de personnes concernées (3P-IS-3H). Voici à quoi ressemble le système de codification du planning :

07/10/08 **20H30** : Réception 3P-IS-3H-2B-2PH-2PO

17/12/08 : Les chaussettes OPUS 124 2P-IS-2B-2PH-2PO

³³⁰ Il s'agit d'environ six familles de son quartier d'habitation.

14/04/09 : Pour un oui ou pour un non *IS-2H-2PH-2PO*

Ce document élaboré grâce au programme permet de faciliter les sorties dont la majorité, comme nous le précise M-J H., se déroulent pendant la semaine. D'autant que, pour cette abonnée, la distance géographique est une donnée qui compte pour la sortie au théâtre. Car, même si avec la création de la régie, elle affirme sortir plus souvent à Fos-sur-Mer et à Miramas, elle prête moins d'attention aux spectacles qui se tiennent à Port-Saint-Louis du Rhône, à Grans ou à Cornillon-Confoux :

« MJH : Si j'habitais loin d'un théâtre, je prendrais peut-être la peine de faire des kilomètres, mais là c'est vrai que nous avons une programmation intéressante à Istres, Miramas et Fos donc on se cantonne à cela, Miramas c'est quoi à 10 km, Fos aussi à peu près, c'est-à-dire que Port Saint-Louis du Rhône on y va pas voilà, c'est quoi à 25/30 km, mais parce qu'on a des théâtres à côté, donc y a le choix et puis je n'ai jamais... si vraiment y avait une pièce que je voulais voir et qui passait qu'à Port-Saint-Louis, je pense que, pour une fois, je ferais l'effort parce que j'ai pas peur de prendre ma voiture, mais pour l'instant ça ne s'est jamais produit c'est vrai que le théâtre de Grans et de Port-Saint-Louis sont moins représentatifs que les trois d'Istres, Fos, Miramas, y a beaucoup moins de pièces et pour le moment y en a pas une qui m'a dit "oh là, oh là, j'aimerais bien aller voir cette pièce" bon, donc je n'y suis jamais allée euh... parce qu'il se trouve que quelquefois ça été quand même très, très court parce que c'est 8 h 30 et qu'il m'est arrivé de sortir d'un conseil de classes à 7H-7H30 d'arriver ici à 8 heures moins le quart, de manger sur le pouce et de repartir donc euh... je me dis si je devais aller jusqu'à... et puis je travaille à Saint-Martin de Crau dans la semaine je fais déjà beaucoup de kilomètres donc c'est vrai que pour le théâtre je préfère à avoir à ne pas en faire trop quoi »

(Entretien n° 3b).

Malgré le système de co-voiturage mis en place avec sa famille et ses voisins, cette enquêtée ne fait pas abstraction de la distance qui la sépare de certains des théâtres d'Ouest Provence, d'autant plus qu'elle considère parcourir, dans le cadre de son travail, des distances déjà importantes. Ses pratiques de sortie au théâtre s'orientent principalement vers les théâtres d'Istres, de Fos et de Miramas. Elle reconnaît ne pas

envisager d'aller à Port-Saint-Louis-du-Rhône, encore moins à Grans, ou Cornillon-Confoux, pour voir une pièce étant donné la distance qui la sépare du lieu de la représentation. Du moins, pour le moment, elle justifie ce choix par le fait que, ni elle, ni aucun de ses voisins, n'a vraiment été enthousiasmé par un spectacle programmé dans ces villes de l'intercommunalité.

Pendant l'entretien, elle reconnaît avoir diversifié les lieux de sa pratique car, avant la création d'un programme commun, elle allait principalement au théâtre de l'Olivier à Istres, alors qu'avec la création de la régie elle va plus souvent au théâtre de La Colonne à Miramas et au théâtre de Fos-sur-Mer. Par contre, le nombre de spectacles pris dans son abonnement n'a pas augmenté, elle en choisit toujours une vingtaine sur l'ensemble de la saison. Mais elle reconnaît qu'avec un choix plus grand de propositions, l'opération de sélection des spectacles est plus complexe qu'elle ne l'était avant la création de la régie. Avec le cas de M-J H., nous avons un aperçu d'une des nombreuses manières de faire avec le programme de la régie. Mais une fois la saison terminée, qu'en est-il de ce support ? Les entretiens ont révélé un usage documentaire du programme qui est assez éloigné de celui prévu par les concepteurs.

En effet, cet objet médiatique qu'est le programme n'a pas pour vocation d'être conservé, il devient très vite inutile une fois la saison théâtrale terminée ; sa fonction première étant d'informer et d'inciter à acheter des spectacles qui sont programmés dans un lieu pendant une période donnée. Une fois cette période dépassée, la plupart de nos enquêtés s'en débarrassent, son usage étant devenu obsolète. Par contre, dans les entretiens, nous avons remarqué que certains spectateurs regrettent après-coup de ne pas avoir conservé les programmes comme une mémoire des spectacles qu'ils ont vus et appréciés. Ils disent vouloir se souvenir des œuvres qui les ont marqués notamment au moment de la présentation de la nouvelle saison théâtrale, car étant dans la situation d'avoir à choisir une liste de spectacles, ils affirment parfois regretter de ne pas avoir conservé le nom des auteurs et des metteurs en scène dont ils ont apprécié les œuvres et dont ils voudraient suivre le travail. Ils affirment alors que les anciens programmes leur seraient parfois bien utiles pour composer leur abonnement.

À la question de savoir ce que notre spectatrice-enquêtée conserve des spectacles, M-J H nous répond qu'elle ne conserve rien des spectacles, pas même les programmes :

MJH : Non alors quelque fois je me dis que je pourrais... je... je ne les conserve pas... Mais quelque fois je me dis « tu as oublié des choses » et ça pourrait m'aider et on conserve tellement de choses et je ne suis pas non plus trop, trop conservatrice et au moins conserver les programmes parce que quelque fois je me dis « cette pièce tu l'as vu quand » euh... quelque fois ça me manque, c'est vrai que ça me manque quelque fois de me dire « ah oui mais cette pièce c'était avec qui, c'était quand, elle parlait de quoi... ». Enfin bon, donc, peut-être pas les plaquettes mais au moins les programmes et quelque fois ça me manque oui. Je le ferai peut-être.

(Entretien n°3b)

Même si la majorité de nos interviewés ne présentent que peu d'intérêt à l'idée de garder le programme une fois la saison close, il n'en reste pas moins que deux enquêtés parmi la douzaine interrogée nous ont confié conserver partiellement le programme ainsi que d'autres discours circulants sur les spectacles qu'ils sont allés voir.

Le premier de ces enquêtés, M.M. (homme, retraité de l'éducation nationale, ans), prête une attention particulière à la collecte, la conservation, et l'archivage de tous ces discours (les articles de presse nationale et régionale, les programmes de la régie, le feuillet distribué le soir de la représentation) qui portent sur les spectacles qu'il est allé voir. Il lui arrive de préparer sa sortie au théâtre par la lecture et la collecte d'articles et puis de noter la manière dont il a reçu le spectacle une fois de retour du théâtre. Cette pratique qui entoure celle de la sortie au théâtre se matérialise pour ce spectateur par la fabrique d'un dossier qu'il appelle « press-book ». C'est à l'occasion de l'entretien que M.M. a amené ses deux press-books afin d'avoir un moyen de se remémorer tous les spectacles qu'il a vus, et puis peut-être aussi pour nous montrer ce travail minutieux qu'il perpétue scrupuleusement depuis une dizaine d'années. Nous en avons profité pour prendre quelques photos de cet objet :



Figure 24 : Photographie d'une page intérieure du press-book de MM, le 04 avril 2009, entretien n°8b

Ces deux « press-books » qu'il a lui-même réalisés et qu'il a débutés en 1999, date à laquelle il a commencé à fréquenter de manière régulière le théâtre de L'Olivier à Istres,



Figure 25 : Photographie de la couverture du press-book de MM., le 4 avril 2009, entretien n°8b

constituent une trace mémorielle de sa pratique de spectateur pour lui et pour son épouse :

EP : Ces documents [les press-books] c'est quelque chose que vous avez fait pour aujourd'hui ou... Vous pouvez me parler un peu de ces press-books ?

MM : C'est parce que je suis passionné par le théâtre et je lis les programmes qu'on nous donne à l'entrée et les analyses de pièces. Parfois sur le journal, parfois des articles sur le journal...

GM [son épouse intervient] : Ne figure ici que ce que l'on voit parce qu'ensuite vous avez toutes les pièces qu'on n'a pas vues.

GM : Après il y ajoute ses commentaires également. Ça nous permet après de les refeuilleter des fois, on oublie donc, ça nous remet un petit peu le tout en mémoire.

MM : [il tourne les pages de son press-book et les commente] Michel Bouquet, *Le roi se meurt*, c'est inoubliable !

EP : Est-ce que c'est systématique... quel type de commentaires vous y mettez ?

MM : Parfois, dans la presse apparaît l'analyse de la pièce, et puis surtout après, il y a les commentaires, et il y a le programme donné à l'entrée, il est très bien, vous voyez par exemple. Alors ce qui est bien c'est que parfois on se déplace, on nous amène en car sur Aix, on est allés au théâtre d'Aix, on est allés... y a deux ans. Puis où c'est qu'on est allés aussi ?

(Entretien n°8b).

Comme en témoigne cet exemple, le programme peut être découpé, annoté et rangé comme un document d'archive. Une autre de nos enquêtés avait pris l'habitude avec sa fille, lorsque celle-ci était encore adolescente, de découper le programme, de conserver sur de petits cahiers des articles sur les spectacles, et de les annoter pour conserver une trace des émotions ressenties à la réception des spectacles. Par contre, une fois sa fille partie du domicile familial, elle a arrêté de remplir ces cahiers, non sans regret :

« GL : Et voilà [elle nous montre ses cahiers] ce qu'on pouvait faire avec Coralie [sa fille] alors... par exemple « Nuit Indienne » au théâtre de l'Olivier le 28 octobre 2000... donc je mettais ça... et Coralie parce qu'elle n'aimait pas trop lire... trop écrire... donc, elle voulait bien me donner mon avis... son avis mais alors Coralie : [elle lit les commentaires écrits de sa fille dans les carnets] « le mélange hip-hop et la danse indienne rendait bien, la danse hip-hop collait bien à la musique indienne, le repas était pas mal » alors voilà encore une soirée euh... alors tu vois, de la part d'un enfant, elle appréciait aussi... « je trouvais la soirée réussie » et Gisèle, donc moi, « chorégraphie magnifique, mélange parfait entre la danse traditionnelle indienne et le hip-hop, magnifique chorégraphie, les danseurs se répondaient superbement, le tout sur la musique indienne, les costumes très raffinés, un hip-hop riche et structuré, magnifique soirée » voilà... je mets des mots aussi « le tango c'est une pensée triste qui se danse ». « Danse ta vie », ça, c'est un film qu'on a vu à l'Espace Fernandel... sur la danse, et ma fille [rires] « à voir, à revoir, et à re-revoir » ouais...

Au Départ c'était son cahier de théorie de l'art de la danse, d'histoire de la danse euh...

[...]

Voilà, Carolyn Carlson, théâtre de l'Olivier, Caroline, « Trop long, trop lent, décevant, pas génial ». Ça, c'est la dernière fois qu'on a vu la pauvre Carolyn elle a vieilli, et moi j'ai marqué [rires]... « que tu as vieilli Carolyn ! », « pourquoi danser quand tu es une super chorégraphe, trop lent, trop long, trop de bras, pas de jambes »

EP : *Vous étiez assez proches dans vos commentaires...*

GL : « Quel dommage ! total respect mais deux solos dans une soirée, je dors et je ne suis pas la seule » c'est dur hein... ça me fait triste... c'est vrai qu'on découpe et on mettait... voilà...

Ce qui permet, quand il y a une troupe qu'on ne connaît pas, c'est ce qu'on faisait au début, maintenant on commence à les connaître mais au début... bon... on se dit, « tiens... Kafig, on l'a déjà vu ? Je m'en rappelle plus » hop ! On regardait, super génial, hop ! »

(Entretien n°1b)

Ces quelques exemples sont révélateurs des différentes manières qu'ont les spectateurs de s'approprier une œuvre par la médiation d'un programme de saison

théâtrale et d'autres discours circulants sur les spectacles. L'intérêt pour nous d'évoquer ici ces manières de faire des spectateurs avec l'objet programme – fonction de guide dans la pratique, fonction documentaire pour conserver une mémoire des spectacles et fonction d'appropriation de l'œuvre – réside dans ce que ces pratiques nous disent du rapport qu'ils peuvent développer avec la pratique de sortie au spectacle et par là même avec les lieux de la pratique.

Ces deux enquêtes ont en commun d'avoir avec le théâtre de l'Olivier – celui auprès duquel ils ont souscrit leur premier abonnement il y a plus de dix années – une relation affective très forte marquée par un sentiment de bien-être dans ce lieu. La conservation des programmes de ce lieu est en quelque sorte une manière de conserver la mémoire des moments d'émotions éprouvées à l'occasion des représentations. Et même si la création de la régie et la production d'un programme commun à plusieurs théâtres les incitent à fréquenter des lieux autres que celui où ils se sentent si bien, il n'en reste pas moins que leur relation à ces lieux n'est pas aussi intense et intime. Pour toutes ces raisons, il est possible de qualifier le programme de dispositif de médiation dans le sens où il organise et matérialise la relation entre l'institution et ses publics, entre le spectateur et l'œuvre ou encore entre les spectateurs entre eux.

9.4.2. Les différents régimes de la territorialité spectatorielle

Sur la base de quelques-unes de nos analyses, nous avons mis au jour plusieurs régimes de territorialité qui témoignent du caractère multidimensionnel des modalités de la pratique de sortie au théâtre et par là même du rapport au territoire qui en découle. Outre le premier de ces régimes fondé sur une relation affective forte avec une institution théâtrale en particulier, le deuxième régime de territorialité se caractérise par le rôle de l'engagement dans le devenir-spectateur. Enfin le troisième de ces régimes de territorialité fait la part belle à la sociabilité dans le sens où l'attachement à la pratique de sortie au théâtre dépend moins de son ancrage territorial ou de l'œuvre que de la volonté d'un partage collectif de cette expérience.

Le chez-soi au théâtre : Le théâtre comme lieu d'ancrage et de structuration de l'attachement à une pratique culturelle

Le premier de ces régimes de territorialité se présente sous la forme d'une relation affective très forte entre l'abonné et le lieu de la pratique. Les enquêtés qui ont manifesté une relation particulière avec le théâtre dans lequel ils sont abonnés depuis de nombreuses années n'ont pas manqué de parler des autres théâtres qu'ils continuent à fréquenter ou qu'ils ont fréquentés à un moment donné de leur *carrière* de spectateur.

Cependant, tandis que certains lieux sont rapidement mentionnés, d'autres sont évoqués comme étant les plus significatifs pour le spectateur. Lorsque l'abonné fait part de cette relation particulière qu'il a avec une salle de théâtre, il décrit un sentiment de familiarité voire même d'intimité avec le lieu et les individus qui le font vivre. D'ailleurs, l'origine du mot familier signifie « *qui est regardé comme étant de la famille* » (Lussault, 2009 : 83). Ce type d'abonné en arrive à décrire le théâtre comme étant le lieu du sentiment du chez-soi.

Le « chez-soi » est ici entendu dans une acception étendue du mot et devient « un rapport que le sujet recrée sans cesse avec les espaces qu'il parcourt, dans l'élaboration d'un sens qui n'est ni répétition ni identification, mais genèse de structures et de repères produisant un sentiment d'étrange familiarité » (Amphoux, Mondada, 1989 : 138) Cette identification du lieu comme un « chez soi » apparaît dans les récits des enquêtés à partir du moment où l'institution en question a amené le spectateur à « entrer en carrière ». L'expression de ce sentiment fait apparaître le théâtre non pas comme le lieu d'une possession mais comme le lieu d'une appropriation et d'une identification (Amphoux, Mondada, 1989).

Pour le premier de ces portraits, nous évoquerons le cas de Marcel³³¹, professeur de physique aujourd'hui à la retraite. Ce spectateur, âgé de 72 ans, n'habite pas l'intercommunalité d'Ouest Provence mais en est néanmoins un proche voisin – il habite à moins de 10 kilomètres de la ville de Grans. Il est originaire du département des

³³¹ Ce portrait a été élaboré sur la base d'un entretien mené en avril 2009.

Bouches du Rhône et a fait ses études à l'École normale d'Aix-en-Provence. Il fréquente le théâtre de l'Olivier depuis une quarantaine d'années mais c'est plus récemment, depuis la fin des années quatre-vingt-dix, que sa pratique d'abonné est devenue plus régulière. Chacune de ses sorties se fait en compagnie de son épouse. Son abonnement se compose d'une quinzaine de spectacles. Son choix se porte en priorité sur les textes classiques et les spectacles qui mettent en scène des comédiens « têtes d'affiche » comme Philippe Noiret, Michel Bouquet, Pierre Arditi ou encore Catherine Hirsh. Pour autant, il essaie de ventiler son abonnement avec des spectacles qu'il qualifie de divertissement et de détente. Il se souvient de l'année précise où sa fréquentation du théâtre s'est accélérée car il conserve depuis lors une série de documents relatifs aux spectacles auxquels il a assisté au théâtre de l'Olivier. Parmi ces documents, il y a par exemple des articles de presse, des pages de descriptions des spectacles extraites du programme, des dépliants distribués avant la représentation. Bien souvent après les spectacles, il ajoute à ces documents des commentaires sur la manière dont il a reçu le spectacle. Ce travail de collecte et d'archivage est regroupé dans un dossier qu'il nomme lui-même « press-book ». Sur la couverture de ces documents, il précise toutes les années pendant lesquelles il a fréquenté le théâtre de l'Olivier à savoir toutes les années de 1999 jusqu'à 2009³³². Depuis qu'il a entamé cette collecte, il a produit deux gros « press-books » qu'il aime à feuilleter de temps à autre. Cette pratique de production d'une mémoire documentaire des spectacles, exclusivement réservée aux représentations du théâtre de l'Olivier, s'explique par le fait que ce sont les spectacles qu'il a vus au sein de cette institution qui lui ont donné envie de poursuivre la pratique de sortie au théâtre, pourtant non exclusive à ce lieu. Ses plus beaux souvenirs de théâtre, d'Irina Brook avec *Le pont de San Louis Rey* à la Trilogie de Pagnol par la compagnie *Marius*, c'est à l'Olivier qu'il les a vécus. Le caractère unique de ce lieu est aussi lié à la convivialité « *qui lui est propre* » de même qu'au public qui est un bon public : « *il applaudit même quand c'est mauvais !* ». Il reconnaît que la création de la régie qui lui donne accès à un choix encore plus diversifié de spectacles lui a fait augmenter le nombre de spectacles qu'il avait l'habitude de prendre dans son abonnement. Sa fréquentation, qui se concentrait sur le théâtre de l'Olivier avant la régie, s'est donc élargie aux autres théâtres et salles de diffusion du territoire intercommunal à

³³² L'entretien avec cet enquêté s'est déroulé en mai 2009.

l'exception de la ville de Port-Saint-Louis-du-Rhône qui lui paraît encore trop éloignée pour y organiser ce type de sortie. Néanmoins, en dépit du gain réel lié à l'accroissement du nombre de spectacles proposés, il exprime comme un sentiment de nostalgie vis-à-vis d'une époque qu'il resitue comme étant antérieure à la création de la régie. Cette époque de l'avant-régie est marquée du sceau de la convivialité et de la proximité. À présent, la nature de sa relation avec le théâtre de l'Olivier lui semble être d'une plus grande normalité dans le sens où il a le sentiment d'avoir perdu une forme de personnalisation de sa relation à l'institution théâtrale.

Le sentiment de perte de la relation privilégiée qui existait entre Marcel et son théâtre est en quelque sorte la contrepartie du processus de territorialisation amorcée par la régie Ouest Provence. En effet, la régie culturelle a mis en place des outils comme un programme, un abonnement et une billetterie qui, communs à tous les théâtres, sont estampillés de la même identité « *Scènes et Cinés Ouest Provence* ».

Par la mise en œuvre de ces médiations nouvelles, la régie a souhaité, d'une part, améliorer la fonctionnalité de ses équipements culturels, d'autre part, faire en sorte que les publics découvrent et se déplacent dans tous les théâtres et salles de diffusion culturelle de proximité du territoire. En pratique, nombreux sont les enquêtés qui, par l'accès à un programme ouvert sur plusieurs théâtres et salles de diffusion culturelle, ont affirmé avoir augmenté le nombre de spectacles compris dans leur abonnement. Ils disent avoir découvert certaines des salles de la régie qu'ils ne connaissaient pas avant sa création.

Cependant, cette multiplication des lieux de la pratique a comme effet d'atténuer l'intensité de la relation par une réduction de l'assiduité et de la fidélité avec ce qui était à l'origine « leur théâtre ». Lorsque l'on questionne les enquêtés sur leur connaissance de la direction de la régie, la grande majorité de non-réponses est un indicateur de la relation abstraite et dépersonnalisée qu'ils entretiennent avec elle. Pour eux, la régie a plus à voir avec une « grosse machinerie » à la structuration floue qu'avec un lieu dans lequel on se sent chez-soi :

« on connaît que le personnel du théâtre de l'Olivier, ça [la régie] on ne connaît pas... on connaît la régie parce qu'on fait le chèque... c'est tout »

(Entretien n°8b).

L'engagement au théâtre comme devenir-spectateur

Comme deuxième régime de territorialité, nous souhaiterions évoquer l'action d'engagement dans la vie d'une institution théâtrale comme participant du devenir-spectateur. À travers le récit des enquêtés, nous avons mis au jour le fait que l'attachement à une pratique peut aussi être structuré non seulement par un ancrage fort dans un lieu mais aussi par l'action d'investissement des abonnés dans la vie de l'institution. Ce qui est important ici c'est moins le lieu que la possibilité qu'il offre d'y trouver les moyens d'action c'est-à-dire de permettre aux spectateurs d'apporter leur pierre à l'édifice culturel.

La création de la régie qui a été l'occasion de réduire la diversité des cadres juridiques de gestion des services culturels et par là même l'entrelacement de ses sources de financement³³³ a entraîné la dissolution des associations de gestion des théâtres de l'Olivier et de Fos sur mer. Cet événement a son importance parce que les récits de nos enquêtés soulignent le sentiment de manque de cadre de relation avec l'institution théâtrale à partir du moment où la régie a été mise en œuvre. Ce sont des abonnés qui sont des anciens membres des conseils d'administration des théâtres de Fos et d'Istres qui ont exprimé ce sentiment. Il ressort de leur récit un attachement à ce cadre offert par la forme associative en ce sens qu'elle leur a permis d'avoir le sentiment d'accéder à un statut privilégié.

Par la médiation de l'adhésion à l'association, ces abonnés sont devenus des dépositaires de compétences et de savoirs spécifiques sur ces institutions théâtrales. Leurs récits décrivent non seulement le sentiment d'y *être* mais aussi celui d'*en être* car leurs actions dans l'association ont légitimé la relation personnalisée et durable entretenue avec

³³³ Le rapport Lecat qui date de février 1999 et dont la mission est de penser la rénovation des instruments juridiques des services publics culturels locaux souligne l'hétérogénéité du paysage culturel comme étant un problème général dans la gestion locale du secteur de la culture. Ce rapport est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/lecat/sommaire.htm>

l'institution et ses principaux représentants. L'appropriation de l'institution par ces publics se fait alors par le sentiment d'appartenance à la communauté des individus qui ont une influence dans le fonctionnement du lieu. À y regarder de plus près, on se rend compte que cette posture d'engagement constitue pour ces abonnés une manière d'être au monde qui ne se limite pas aux frontières des institutions culturelles. Nous en voulons pour preuve l'investissement qu'ils manifestent également dans leur monde professionnel. Pour ces abonnés, l'engagement peut ainsi devenir le lieu de rencontre de leurs préoccupations culturelles et professionnelles. C'est le cas par exemple de l'un de nos enquêtés qui est relai culturel bénévole au sein du comité de son entreprise.

C'est sur un autre cas que celui de cet ouvrier sur lequel nous souhaiterions nous attarder. Il s'agit de Jacqueline³³⁴, enseignante en gestion et comptabilité. Originnaire du Gard, Jacqueline habite à quelques minutes en voiture de la ville d'Istres dans un village qui ne fait pas partie du territoire d'Ouest Provence. Cette abonnée, âgée de 49 ans, est mariée et a une fille d'âge adulte. Sa pratique de sortie au théâtre peut être qualifiée d'intensive. Elle ne compte pas moins de trois abonnements dans différents théâtres – elle est donc abonnée à la régie et à deux autres institutions situées à proximité du territoire intercommunal – ce qui l'a fait sortir en moyenne une fois tous les week-ends. En général, son mari l'accompagne dans ses sorties à l'exception des soirs de rencontres footballistiques où il privilégie la sortie au stade à celle au théâtre. C'est sur sollicitation que Jacqueline s'est présentée au conseil d'administration de l'un des trois théâtres de la régie. Elle y est restée environ cinq années jusqu'à ce que la création de *Scènes et Cinés* mette un terme à cette association. C'est à ce titre de membre du conseil d'administration qu'elle a été un témoin privilégié de l'opération de dissolution de l'association avant intégration de l'équipement à la régie. Elle retient de cette expérience la déception de se voir perdre son statut de membre du CA et par là même de se voir perdre ce privilège de proximité avec les instances décisionnelles de l'institution. Malgré son attachement à cette fonction, sa perception du projet de la régie n'en est pas pour autant négative. Bien au contraire, tout en étant consciente du caractère anxiogène de ce projet pour les opérateurs culturels qui n'ont été ni associés ni consultés sur l'élaboration de son contenu,

³³⁴ Ce portrait a été réalisé sur la base d'un entretien mené en mars 2009.

elle a pensé que l'idée de la régie était plutôt intéressante. Face à la disparition de ce cadre d'investissement dans l'institution, avec des anciens membres de ce même conseil d'administration, Jacqueline a souhaité réinventer ce lien privilégié avec l'institution théâtrale. Pour cela, ils ont imaginé la création d'une association de publics, « l'association des amis du théâtre », comme il en existe dans beaucoup de lieu culturel. Malheureusement, ce projet d'association n'a pas vu le jour faute de soutien de la part du théâtre concerné. La volonté d'engagement et de soutien de ces spectateurs ne s'en est pas pour autant envolée puisqu'elle s'est recentrée par défaut sur un autre équipement culturel de la ville. Depuis lors, Jacqueline, de manière plus individuelle, s'est abonnée à un théâtre hors régie avec lequel elle organise des ateliers et des sorties pour ses élèves. Aujourd'hui, elle est toujours abonnée à la régie parce que son intérêt pour la programmation est toujours le même. Néanmoins, elle a le sentiment d'avoir perdu ce qui faisait d'elle une spectatrice « pas comme les autres » :

« ben, maintenant, je suis une cliente comme tout le monde... une spectatrice comme tout le monde, [...] je viens au spectacle, je vois, je dis bonjour et puis je repars, c'est plus pareil, ça n'enlève rien au spectacle je veux dire, bon après, c'est pas très grave »

(Entretien n°7b)

Ce cas est intéressant en ce qu'il témoigne des effets de la création de la régie sur la relation des publics avec le théâtre dans lequel ils sont personnellement investis révélant par là même la nature de cet attachement. Ce qui importe pour ces abonnés, c'est la capacité d'une institution à inventer ou à accepter un cadre de la relation dans lequel les spectateurs qui le souhaiteraient auraient la possibilité de s'investir et de participer activement à la vie de l'institution. Dans la situation où cette dernière ne se montre pas intéressée par un travail collaboratif avec ses publics, ces spectateurs n'hésitent pas à aller s'engager dans un lieu autre sans pour autant arrêter de fréquenter ce théâtre. Par contre, la disparition de ce cadre de la relation entre l'institution et ses publics dévalorise la nature de cette relation qui se voit réduit, aux yeux des spectateurs, à une fonction plus commerciale qu'affective.

L'attachement à un « être ensemble » dans la sortie au théâtre

Le récit de nos enquêtés confirme de manière unanime l'idée que « l'être ensemble » est un élément structurant dans la pratique de sortie au théâtre³³⁵. Par contre, cette dimension collective de la pratique n'a pas la même importance selon les abonnés enquêtés. C'est sur le cas de ceux pour qui la pratique de sortie est avant tout une pratique de sociabilité que nous nous arrêterons un instant. Pour ces abonnés, c'est moins l'œuvre et le lieu de la sortie qui compte que le fait de « sortir avec ».

Le cas qui nous intéresse ici est celui d'une abonnée de très longue date du théâtre de l'Olivier. Il s'agit de Geneviève³³⁶, 66 ans, retraitée de l'éducation nationale. Fille d'agriculteurs, elle a fait ses études de lettres et de documentation à Toulouse et est venue travailler à Istres pour son premier poste au sein d'un centre de documentation et d'information. Sa pratique de sortie au théâtre, que ce soit dans le cadre de ses études ou une fois entrée dans la vie active, s'est toujours organisée autour d'une forte sociabilité amicale et professionnelle. Pour ce qui concerne le théâtre de l'Olivier, ses premiers souvenirs de sortie sont étroitement liés à sa fréquentation d'une très bonne amie dont le mari était le directeur de cette institution. À cette époque, se considérant libre car non mariée, elle avait pris l'habitude de sortir plusieurs fois par semaine au théâtre avec cette amie. Après la représentation, il lui arrivait aussi de rester jusque tard les soirs de spectacle pour discuter avec les comédiens autour d'un verre au café du théâtre. Un départ à l'étranger pour raisons professionnelles a marqué une rupture dans la carrière de spectatrice de Geneviève. À son retour en France, elle ne s'est pas réabonnée au théâtre de l'Olivier. Elle explique ce changement par le fait d'avoir été muté dans un nouvel établissement situé non plus à Istres mais à Martigues puis à Sausset-les-Pins. Malgré ces mutations professionnelles, Geneviève a continué à vivre à Istres pour des raisons familiales. Ce changement de cadre professionnel a eu comme effet de modifier les

³³⁵ La sociologie de la culture a longtemps fait l'impasse sur la dimension collective de la pratique alors que l'étude des sociabilités permet de sortir des impasses du cadre d'analyse bourdieusien qui a tendance à figer la question de la formation des jugements de goût en la réduisant en l'expression univoque des rapports de classe. Voir entre autres à ce sujet les travaux d'Emmanuel Ethis, de Jean-Louis Fabiani, de Dominique Pasquier.

³³⁶ Ce portrait a été réalisé sur la base d'un entretien mené en mars 2009.

espaces de la pratique de sortie au théâtre de cette spectatrice. À l'initiative de ses collègues de travail, avec lesquels des liens d'affinité se sont créés, elle a commencé à fréquenter le théâtre de La Criée à Marseille. Ce groupe composé d'enseignants et de documentalistes s'est organisé en covoiturage pour faciliter l'épreuve territoriale que représente la sortie après une journée de travail. Étant donné que ses collègues de travail habitaient tous Martigues, Geneviève se retrouvait ensuite à rentrer seule pour effectuer le reste du trajet entre Martigues et Istres. C'est seulement à l'occasion de sa dernière mutation à Istres, avant le temps de la retraite, que Geneviève s'est réabonnée au théâtre de l'Olivier. Aujourd'hui, c'est accompagnée de son mari et d'un couple d'amis qu'elle fréquente le théâtre. Jusqu'à très récemment, son mari n'avait pas manifesté l'envie de l'accompagner mais à force de l'entendre parler de la qualité des spectacles, sa curiosité s'est aiguisée au point de souhaiter la suivre dans ces sorties. Du coup, Geneviève ne sort plus au théâtre sans son mari et préfère limiter sa fréquence de sorties au théâtre plutôt que d'y aller sans lui que ce soit avec des amis ou pas. L'importance accordée à cette volonté de partage collectif du moment de la pratique fait de cette catégorie d'abonnés de forts prescripteurs auprès des membres de leur cercle familial, amical ou encore professionnel :

« mon oncle et ma tante par exemple, puisque c'est eux que j'ai un peu influencés, ma tante qui aime bien la lecture, qui est assez ouverte et tout [...] je lui ai apporté le programme au début, parce que maintenant elle le reçoit, et je lui disais : « avec Roland, on va voir ça et ça, est-ce que ça vous intéresserait ? » [...] »

(Entretien n°5b)

Les récits de ces abonnés sont marqués par une sociabilité qui vaut pour les sorties au théâtre comme pour d'autres activités sociales. Lors de nos échanges avec ces enquêtés, il est d'ailleurs moins souvent question des lieux et des souvenirs des spectacles que de la manière dont s'organise la sortie sur le plan de l'accompagnement (si c'est avec le conjoint, l'ami(e) ou la bande) et sur le plan de ce qui se passe autour de la représentation (débat, collation, rencontres avec les comédiens etc.). La création de la régie représente alors pour eux une opportunité qui leur est offerte de sortir dans de nouveaux lieux et de les faire découvrir à leurs proches.

À la suite de ces analyses et pour clore cette dernière partie, nous retenons, tout d'abord, que l'ensemble des productions discursives de la régie culturelle *Scènes et Cinés* a en commun de placer l'objet « territoire » au centre de son projet de politique culturelle intercommunale. Ce n'est donc pas l'objet « culture » qui suscite toutes les attentions, mais le projet de territoire auquel participe la question culturelle. Ainsi, cette logique sous-jacente aux actions de *Scènes et Cinés* nous permet de conclure que l'équipement régie culturelle est un dispositif de territorialisation de la culture. La figure de l'habitant comme public-idéal de *Scènes et Cinés* est tout à fait révélatrice de cette manière de concevoir la politique culturelle intercommunale.

Après avoir analysé et rendu compte de la figure du public-habitant ou public-population comme stratégie discursive, nous nous sommes penchée sur les récits des spectateurs-abonnés de *Scènes et Cinés*, afin d'interroger la manière dont la pratique de sortie au théâtre produit un rapport sensible aux lieux et au territoire. De cette analyse, nous avons pu montrer qu'à travers un petit nombre d'entretiens, qui plus est, menés auprès d'enquêtés aux profils sociologiques homogènes, il était possible d'esquisser des régimes de la territorialité spectatorielle tout à fait différents. Effectivement, quand certains spectateurs de théâtre sont, en particulier, attachés à des lieux parce qu'ils s'y sentent bien, en confiance, un peu comme s'ils étaient chez eux ; d'autres apprécient d'autant plus leur pratique, car elle leur offre les cadres d'un engagement au sein des institutions culturelles. Pour ces abonnés, le devenir-spectateur est étroitement lié à ces espaces de la participation offerts par les institutions à leurs publics. Enfin, le dernier régime de la territorialité qui émerge des entretiens est celui où l'être-ensemble dans la pratique de sortie au théâtre est une composante essentielle du devenir-spectateur. Leur intérêt pour la sortie au théâtre est d'abord une question de désir de vivre une expérience collective avec les personnes dont ils sont proches. Ces récits de pratique sont tout à fait intéressants au regard de notre problématique, car ils nous permettent d'envisager les théâtres comme des « lieux enchanteurs » (Winkin, 2002) par leur capacité à produire un rapport sensible et intime avec les espaces de cette pratique de sortie.

Conclusion générale

« J'ai été salutairement contraint de me plier à la singularité de Plodémet. Les idées-clés auxquelles je tiens aujourd'hui ne sont pas celles que j'apportais dans mon havresac, mais celles qui me sont venues de Plodémet, en pays bigouden, canton de Plogastel, Sud-Finistère » (Morin, 1967 : 17)

Au terme de cette recherche doctorale, la première des conclusions que nous souhaitons formuler concerne l'approche communicationnelle de la territorialisation culturelle que nous avons déroulée tout au long des pages de cet écrit. Nous pensons que la focale adoptée est originale par sa capacité à réunir au sein d'une même problématique, deux approches considérées comme irréconciliables car en tension : l'approche *identificationnelle* matérialisée par les discours des entrepreneurs identitaires dans le sens où ces discours ont pour fonction d'instituer des normes et des valeurs structurant les pratiques et l'approche *appropriationnelle* dans le sens où il est question des représentations et des pratiques des habitants et des usagers du territoire. Tout l'intérêt de la notion de territorialisation se situe justement dans son rôle d'articulation entre ces deux approches et de révélation du caractère dialectique de notre problématique : comment fonctionne et se met en place l'opération de territorialisation culturelle et dans quelle mesure cette dernière participe-t-elle de la poïétique – les modalités du faire – d'un espace intercommunal ?

Le processus de territorialisation culturelle est appréhendé selon une posture scientifique interdisciplinaire, c'est le deuxième point qui fait l'originalité de ce travail, puisqu'elle fait sortir la notion de territorialisation de son contexte habituel, celui de la science politique, ou de manière plus ponctuelle de la géographie. C'est-à-dire que nous nous sommes posé la question de savoir ce qu'il allait advenir de cette notion lorsqu'elle se voit approchée par les sciences de l'information et de la communication. Ou, plus exactement, nous nous sommes interrogée sur la manière avec laquelle cette notion peut-elle être construite à partir d'un point de vue communicationnel pour en faire un objet de recherche en SIC (Davallon, 2004 : 35) et produire ainsi de la connaissance sur ce dernier ? Nous avons donc opéré par emprunt d'une notion aux disciplines voisines des SIC, pour en faire autre chose, pour en faire un objet heuristique favorable à l'élaboration d'une « boîte à outils » – théorique et méthodologique – dont la vocation est de mettre au jour la complexité du phénomène étudié. La spécificité de ce travail réside donc dans la posture qui est la nôtre et qui envisage la territorialisation comme un processus communicationnel, c'est-à-dire un ensemble dynamique et hétérogène de discours et de

pratiques sociales, politiques et symboliques dont l'enjeu scientifique est d'en comprendre le fonctionnement et l'opérativité symbolique.

Approche de la territorialisation culturelle comme phénomène complexe et configuration dynamique

La première des positions que nous souhaitons prendre, au vu des résultats produits dans le cadre de notre recherche, consiste en la revendication d'une approche complexe des phénomènes de requalification et de recomposition des territoires. Nous entendons le mot de complexité dans le sens défendu par Yves Chevalier, dans son article « Le savant, le sorcier et l'artiste », où il explique que l'enjeu de la mobilisation d'approches et d'hypothèses complexes réside dans le fait

« d'essayer de se doter des moyens pour une définition oblique de ces objets, et ainsi échapper aux logiques d'experts exclusivement axées sur l'objet, et peut-être même dépasser "le clivage entre ce qui est en train d'advenir mais qui n'est pas inscrit, et ce qui est inscrit et a trouvé forme" » (Chevalier, 2004 : 13).

À l'image de cette logique, nous avons cherché à construire une démarche qui refuse le caractère faussement évident de l'objet « territoire(s) ». La prise en compte de cette position nous a conduite à interroger le mot de « territoire (s) » à travers le prisme des circulations et des épaisseurs historique et sémantique qui en font un enjeu de luttes. Le premier chapitre occupe justement cette fonction de dépassement du sens commun pour rendre compte de l'histoire sociale d'une notion et des questionnements qu'elle suscite en traversant les disciplines en sciences humaines et sociales, et en particulier les sciences de l'information et de la communication. Et assez vite, dans cette démarche de mise au jour de l'hétérogénéité des différentes strates qui composent cette notion, nous nous sommes convaincue de l'importance de décentrer notre regard d'une approche de l'objet « territoire(s) » vers une approche du processus qui en découle, la territorialisation.

Dynamique et complexe, ce phénomène de la territorialisation est, d'après nous, un bon moyen d'éviter toute forme de réduction et d'aplatissement des cadres de pensée et d'analyse qui portent sur la recomposition des territoires que pourrait, *a contrario*, entraîner une vision dichotomique de la question, si elle était interrogée par les stratégies

de production de territoire(s), dans la mesure où elles s'opposeraient à celle des tactiques des habitants et des usagers de ce(s) territoire(s). En d'autres termes, cette dichotomie est fondée sur l'opposition entre un pôle de production et un pôle de réception.

C'est justement de cette forme de pensée dichotomique, dont nous avons tenté de nous extraire avec ce projet de recherche qui, du territoire, s'est centré dans un deuxième temps sur la territorialisation (culturelle). Cette façon d'envisager les questions de requalification et de recomposition territoriales nous a permis de traiter et de comprendre ensemble des perspectives très souvent dissociées. En effet, nous sommes partie de l'idée que la territorialisation culturelle est un phénomène qui implique des acteurs sociaux (élus, techniciens, responsables culturels, abonnés des théâtres etc.), des objets (noms propres, textes, logotypes etc.) et des pratiques (usages et représentations politiques, professionnelles, de lieux culturels, etc.). Ce sont donc les différents éléments de ce phénomène qui sont considérés comme relevant du même processus communicationnel car, dans l'opération de fabrique du sens territorial, tous les acteurs (élus, habitants, usagers, responsables culturels etc.) ont un rôle à jouer d'une manière ou d'une autre.

Cependant, tous n'ont pas le même mode d'énonciation, la même visibilité et légitimité, la même fonction, les mêmes intentions. Les uns, par la production de discours identitaires performatifs visant à transformer par l'imposition de nouvelles normes et valeurs les représentations et les pratiques des habitants et des usagers, ambitionnent de fabriquer un espace pour la communauté avec une identité propre et un sentiment d'appartenance ; les autres, par leurs pratiques, leurs manières de les mettre en récit, de les organiser, d'en faire une pratique de sociabilité, manifestent une relation qui est de l'ordre du sensible et de l'engagement tissés avec les lieux culturels et les personnes qui les font vivre dans le sens où le territoire est bien plus qu'une simple agrégation et structuration de lieux géographiques (Debarbieux, 1996). Ainsi, ce que nous souhaitons mettre en valeur, c'est le caractère hétérogène des pratiques sociales, dont les discours sont constitutifs, mais aussi leur caractère symbolique.

L'approche que nous avons essayé de construire relève donc de ce regard oblique, dont parle Yves Chevalier. Nous l'avons mis en œuvre par l'opération de construction et de définition de l'objet de notre recherche, ce qui nous permet de conclure sur ce premier point, selon lequel cette posture nous a permis de constituer un mode de conceptualisation où le principe est celui de l'indissociabilité des éléments qui participent du même

phénomène dans le sens où nous les considérons comme interreliés. Pour ces raisons, la territorialisation culturelle est appréhendée comme un « composite » (Le Marec, 2002 ; 2004) dans le sens que lui en donne Joëlle Le Marec :

« Les “composites” caractérisent des situations au sein desquelles des individus mobilisent à la fois la signification d’objets matériels et des représentations, réalisent des actions et mettent en œuvre des systèmes de normes ou des règles opératoires » (Marec, Babou : 246).

Méthodologie de combinaison ou comment relier le regard sémiotique au regard ethnographique

Puisque le phénomène étudié est dynamique et complexe, il est légitime de se poser la question de savoir comment le rendre observable ? Cette question de méthode s’est posée très tôt dans le processus de développement de la recherche non sans difficulté, puisque nous étions consciente de la diversité des éléments (objets, discours, représentations, pratiques, acteurs) constitutifs de l’objet de la recherche. La deuxième question de méthode qui s’est alors imposée, et qui découle de la première, est celle de la gestion de ces hétérogénéités pour les faire coexister dans le même espace de la recherche ? Par hétérogénéité, il faut comprendre que nous avons manifesté le souhait de combiner des discours circulants (journal intercommunal, programmes de saison, éditoriaux de saison, discours d’inauguration, discours de présentation de saison, etc.) à des discours provoqués (entretiens ethnographiques) pour en dégager les articulations et en révéler les singularités. Ainsi, nous avons essayé de mettre en œuvre les moyens théoriques et empiriques pour la prise en charge dans une même dynamique de recherche des données recueillies en des lieux, auprès d’acteurs et de supports différents.

Notre approche des objets empiriques s’est donnée comme projet d’adapter des méthodologies différentes en fonction de la nature de ces objets. C’est-à-dire que nous avons pris en compte la « spécificité » de leur régime sémiotique pour les analyser (Passeron, 1991). Effectivement, nous n’avons pas utilisé les mêmes outils méthodologiques pour analyser le discours d’inauguration de Bernard Granié, les présentations de saison théâtrale de la régie culturelle SCOP, les programmes de saison de la régie ou encore le corpus d’entretiens des élus et des abonnés. Cette exigence s’est

traduite par une activité de va-et-vient entre spécificité de chaque objet et son inscription dans l'ensemble hétérogène plus large que représente l'objet de la recherche. Même si cette forme d'intersémiotique est une pratique fréquente en Sciences de l'information et de la communication, elle ne se met pas en place sans obstacle, d'un point de vue des données observables, mais aussi des méthodes et des outils d'analyse mobilisés (sémiotique, linguistique, ethnologique etc.) pour s'adapter au plus près de l'objet de la recherche. En effet, dans le cadre d'une recherche individuelle, ce type de travaux nécessite le recours à des théories plurielles pour l'élaboration des outils conceptuels et empiriques, ce qui exige un travail de lecture, d'analyse, de synthèse et d'appropriation particulièrement intense et ouvert.

Il en est de même avec la tâche que constitue la construction du corpus où il faut privilégier certains objets et en laisser d'autres, assez nombreux, de côté. Tout au long de notre enquête, et ce très rapidement, les données extraites et produites sur le terrain, du fait de leur diversité et de leur quantité, se sont amoncelées à tel point qu'il nous a été parfois difficile de les réordonner pour en faire une sélection. C'est pour cette raison, par exemple, que tous les entretiens réalisés n'ont pas été retranscrits et traités en profondeur. Il en est de même avec le corpus de textes que nous avons réduit au fur et à mesure que nous avançons dans notre enquête de terrain. Par cette appréhension multidimensionnelle du phénomène de la territorialisation culturelle, il est vrai, qu'à certains moments, nous nous sommes trouvée débordée par la tâche que nous nous étions fixée, si bien que l'entreprise de recherche s'est parfois transformée en une figure « monstrueuse » (Morin, 1967 : 16). Edgar Morin, au sujet de l'enquête sur Plodémet, explique les raisons qui sont à l'origine de ce type de difficultés que nous avons nous-mêmes éprouvées :

« Mais comment faire une recherche qui ne soit pas monstrueuse dès qu'on s'attache à l'individualité d'un groupe et à la singularité du devenir, c'est-à-dire au caractère tératologique même de la réalité humaine dans la relation entre l'individu social et la société générale, la structure et le devenir ? » (Morin, 1967 : 16).

Face aux rugosités de cette expérience, et malgré certaines recommandations qui exprimaient une nécessité de réduction de nos ambitions pour des raisons d'économie de la recherche, nous avons tenu à maintenir le cap considérant que l'originalité de cette recherche réside justement dans la prise en compte de la dimension complexe et dynamique de notre objet. Néanmoins, à ce stade du travail, nous en reconnaissons

quelques-unes des limites. La première d'entre elles est liée à l'usage et à la maîtrise de références bibliographiques nombreuses et hétéroclites que nous n'avons pas toujours su recontextualiser au regard de l'histoire du développement et de la circulation des théories en question, de même que nous ne les avons pas toutes traitées avec l'équivalente extensivité au risque d'aplanir parfois les luttes symboliques qui tiraillent ces différents cadres de pensée. Ainsi, des approches contradictoires en viennent à coexister dans les mêmes espaces textuels de notre mémoire de thèse, sans que ne soient mentionnés assez clairement, peut-être, le rôle et le poids accordé à chacune d'entre elles au regard des objectifs de la recherche. Autrement dit, il peut en ressortir une impression de faible hiérarchisation de certains des cadres théoriques et méthodologiques mobilisés, c'est-à-dire que la perception de l'univers paradigmatique dans lequel nous situons notre propos n'est pas toujours très explicite. Et pourtant, nous n'adhérons pas à toutes les thèses citées dans ce mémoire, car nous ne leur accordons ni la même valeur ni la même importance.

Une autre limite identifiée dans cette partie consacrée à la méthodologie, semble s'esquisser du point de vue des modalités de traitement des différents matériaux qui composent le corpus. Effectivement, un déséquilibre apparaît entre le traitement des discours des entrepreneurs identitaires et celui des récits de pratiques d'abonnés des théâtres d'Ouest Provence. Non pas que nous souhaitions accorder strictement le même temps ou le même nombre de pages de la recherche à ces discours, ce qui pour nous n'a pas beaucoup d'intérêt puisque ce travail n'a rien à voir avec une mécanique bien huilée, mais leur hétérogénéité du point de vue de la collecte, du traitement, de l'analyse, et de l'interprétation des résultats a pour effet de produire une impression de position privilégiée accordée aux discours des élus au détriment, parfois, du discours des abonnés. Pourtant nous accordons un intérêt tout aussi appuyé aux résultats de ces deux composantes de l'objet de la recherche.

Après avoir resitué la problématique de la recherche, précisé l'originalité du point de vue adoptée au regard de la discipline des Sciences de l'information et de la communication et passé en revue les difficultés et limites méthodologiques, le moment est venu de faire le point sur les résultats produits et sur la manière dont nous pouvons les discuter.

Mise en récit de l'opération de transfiguration territoriale

Dans le processus de territorialisation culturelle, nous avons choisi d'explorer à partir du cas Ouest Provence l'opération symbolique qui consiste à faire croire en la fabrique d'un nouveau monde commun, en un territoire régénéré, comme une façon d'en finir avec un passé hérité du projet urbain des villes nouvelles, marqué par de fortes tensions entre le pouvoir central et le pouvoir intercommunal, mais aussi entre l'EPCI et les communes-membres. Cette question de la recomposition et de la requalification territoriale se pose dans un contexte où, depuis le début des années deux mille, sur l'ensemble du territoire français, les territoires hérités se défont pour laisser la place à de nouveaux ancrages territoriaux. Pour le cas ouest provençal, ce mouvement de recomposition territoriale se concrétise par la mise en œuvre d'un processus de normalisation, après avoir connu un statut d'exception, pendant plus d'une quarantaine d'années, ayant par ailleurs permis de faire vivre aux habitants des villes nouvelles l'intercommunalité vingt ans avant le reste de la population française.

Malgré les anticipations que le modèle des villes nouvelles porte en matière d'intercommunalité, l'histoire du développement de ces agglomérations révèle qu'elles n'ont guère été vécues comme exemplaires, pire, elles ont été bien souvent perçues comme une figure repoussoir, ce qui explique leur fonctionnement de manière isolée par rapport à leur environnement. Pourtant, il existe bien une filiation certaine entre les établissements publics produits de l'histoire des villes nouvelles françaises et les établissements publics issus de la loi Chevènement. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que l'évolution des villes nouvelles vers le droit commun, une fois fixé l'achèvement de l'opération d'intérêt national, est envisagée par une transformation en communauté d'agglomération. Plus précisément, la loi du 12 juillet 1999 est l'instrument juridique par lequel est organisé, à l'échelle nationale, le retour au droit commun des villes nouvelles.

L'entrée par le territoire d'Ouest Provence, dans la problématique de la territorialisation culturelle, nous a semblé pertinente dans le sens où la mise au jour des enjeux identitaires et de légitimation politique auquel se trouve confronté notre cas semble pouvoir être généralisée à l'ensemble des établissements publics intercommunaux. D'une part, parce que le mode électif au second degré des élus communautaires, qui est à l'origine de leur faible légitimité démocratique, est le même pour les SAN ou pour les CA ; d'autre part, la question de la visibilité et de la lisibilité de l'institution

intercommunale se pose dans les mêmes termes pour ces deux formes de coopération de communes, dans le sens où elles subissent l'une comme l'autre une situation française où se sédimentent les différents échelons territoriaux, avec comme effet de flouter les identités des différentes entités de représentation du pouvoir local. En filigrane, c'est bien la question de l'espace public et de son fonctionnement qui est posée.

Processus d'enchantement territorial ou « recadrage enchanteur »³³⁷

Dans cette situation, ce qui nous intéresse, en tant qu'apprentie-chercheuse, c'est l'opération de transformation symbolique et politique qui touche le territoire Ouest Provence et qui interroge, dans leur hétérogénéité, les discours et les pratiques sociales des acteurs qui participent à ce processus, soit pour en maîtriser la configuration, soit pour en maintenir une pratique et en conserver la nature de la relation tissée avec les lieux culturels que sont les théâtres. Autrement dit, notre questionnement porte sur comment les enjeux politiques et symboliques en viennent à (re)structurer l'activité des acteurs (élus et publics) ? En ce qui concerne la maîtrise de ce processus à l'œuvre, les « entrepreneurs identitaires » ont pour fonction de faire croire aux habitants et aux usagers en l'unité et en la cohésion de la communauté dans un contexte sociétal où les effets de la modernité tendent vers l'incertitude du fait du changement des cadres sociaux de référence et l'éclatement des grands récits. C'est donc dans un objectif de mettre fin à cette crise identitaire que le travail du symbolique va s'imposer, grâce aux pratiques de communication du groupement de communes, pour donner corps à ce territoire en cours de redéfinition, le donner à voir non seulement comme une enveloppe remise au goût du jour, mais aussi comme une entité où les formes de la représentation du pouvoir local s'en trouvent renouvelées, et le donner à lire aux différentes instances (habitante, politique, etc.) comme ayant toute sa légitimité à s'immiscer dans le quotidien des individus.

³³⁷ Cette expression est empruntée à Yves Winkin (2002 : 180) qu'il utilise dans un article intitulé « De la pertinence de la notion d'enchantement ».

La communication territoriale joue évidemment un rôle central dans ce processus, puisqu'elle a pour fonctions de fabriquer l'image d'un territoire ou de la modifier pour la revaloriser, affirmer et renforcer le sentiment d'appartenance des populations (agents et habitants), soit la cohésion de ce groupe, et stimuler le changement en informant sur l'organisation de l'institution et sur les décisions prises en son sein. En bref, la communication territoriale se doit à la fois d'édifier le commun des espaces en présence, tout en spécifiant le caractère singulier d'un ensemble composite. Elle doit aussi assurer la continuité de l'identité des communes au sein du groupement supra-communal d'où la tension permanente de ce phénomène de territorialisation à l'échelle intercommunale.

De tout temps, la communication occupe une part importante de l'exercice du pouvoir politique. Les travaux de Louis Marin sont particulièrement éclairants à ce sujet, car, pour l'auteur, la représentation qui est la présentification de l'absent (par délégation) et l'exhibition de la présence (par autoreprésentation) est le moyen par lequel la puissance politique s'accomplit dans le réel. C'est-à-dire que tous les signes qui représentent le pouvoir politique ne sont pas de simples représentations de sa puissance, de son autorité, mais sont investis d'un pouvoir qui rend effective la puissance de celui qui est représenté. Notre questionnement porte sur l'efficacité symbolique de cette opération qui transforme les signes en force de manière à instituer, autoriser et légitimer le pouvoir. Dans cette approche de la représentation, c'est l'opération spectaculaire dont parle Louis Marin (1994) qui nous intéresse c'est-à-dire « une auto-présentation qui constitue une identité et une propriété en lui donnant une valeur légitime » (Marin, 1994 : 343). Autrement dit, selon quelles modalités le territoire ouest provençal s'autoprésente-t-il, se donne-t-il à voir dans l'espace public ? Comment sa mise en scène s'organise-t-elle ? Quelles sont les médiations qui participent de ce devenir-territoire ?

L'enchantement territorial comme stratégie discursive

C'est tout d'abord par les discours des entrepreneurs identitaires en particulier que l'espace géographique couvert par les six communes en arrive à « faire territoire » et à se donner à voir en tant qu'entité politico-administrative légitime. C'est-à-dire que les pratiques discursives des acteurs contribuent à le façonner, à lui donner du sens et à persuader de son unité et de sa capacité à faire communauté. Notre intérêt se porte donc

sur l'efficace de ces discours, sur leur(s) pouvoir(s), c'est-à-dire leur capacité à contraindre sinon des pratiques, du moins les effets de sens de ces dernières. Précisément, on se situe dans une « pragmatique des stratégies énonciatives » (Davallon, 2007 : 130) qui sera mise en œuvre à partir des outils méthodologiques de la linguistique et de la narratologie. Nos premiers résultats proviennent de la description que nous avons menée de cette opération complexe de (re)construction symbolique où les discours des élus extraits de divers supports (journal intercommunal Ouest Provence et site internet d'Ouest Provence) ont été pris comme objet d'analyse. C'est par la médiation de pratiques de communication que se met en place ce processus par lequel Ouest Provence va être inventé comme figure représentative de la rupture et de la nouveauté, de manière à jeter aux oubliettes les stigmates d'un passé incarné par le SAN Nord-Ouest de l'étang de Berre. Pour marquer ce changement de la figure d'un territoire sans qualité à la figure d'un territoire remarquable par les valeurs qu'il représente, les élus locaux vont mettre en œuvre une stratégie discursive avec comme intention générale de revaloriser l'imaginaire territorial de l'espace de l'ouest des rives de l'étang de Berre.

Cette mise en scène orchestrée par les entrepreneurs identitaires ouest provençaux s'organise autour de productions discursives différenciées qui participent, par leur pouvoir performatif, à la poétique territoriale. Avant d'en venir à la spécificité de chacun des discours analysés, portons l'attention sur la *pluralité* des formes discursives (discours d'inauguration, récit de fondation, renomination territoriale) par lesquelles les entrepreneurs identitaires produisent une diversité d'« images symboliques » capables de refonder, requalifier ce territoire. Cette pluralité, c'est-à-dire la multiplication des signes des discours identitaires dans l'espace public, produisent un effet de surcroît de force, soit un pouvoir. En ce sens, l'accumulation des signes de la présence a pour but de montrer la force et la transformer en pouvoir par son exhibition répétée dans l'espace public sachant que dans « le système représentatif, les signes de la force produisent le sujet de pouvoir, mais ils en produisent également l'objet » (Marin, 1981, 36).

La première des productions discursives que nous avons décrite se particularise par le caractère ritualisé de la manifestation que représente le discours d'inauguration où l'enjeu est celui de rendre visible et lisible l'identité renouvelée du territoire du SAN. Ce discours se construit sur l'idée qu'énoncer publiquement un changement d'identité va permettre de réinventer la chose en question. Ce discours est donc envisagé comme une

forme et un moyen d'action. Ce qui nous intéresse, c'est donc la manière dont ce discours fonctionne, ses intentions et ses effets. Cette stratégie se nourrit principalement de l'idée qu'une mutation territoriale est à l'œuvre. Par mutation, il faut comprendre la volonté de mettre en scène l'émergence d'un territoire nouveau, qui soit plus qu'un simple renouvellement de l'étiquetage de l'ancienne formule, puisqu'il annonce une organisation réordonnée et réunifiée d'un territoire normalisé et élargi, c'est-à-dire l'instauration de nouvelles normes d'existence où priment la proximité, le faire en commun, le vivre-ensemble et le retour vers plus de local comme synonyme d'un fonctionnement plus démocratique des institutions. Ce discours d'inauguration s'appuie fortement sur une structure argumentative dont la fonction est de susciter l'adhésion du public (le faire croire) à cette communauté de valeurs, cette « communauté imaginée », qui est symbolisée par Ouest Provence. Autrement dit, l'invention d'Ouest Provence est présentée comme faisant *événement* dans l'histoire locale des rives de l'étang de Berre, dans le sens où elle introduit une vraie rupture d'avec les représentations et les pratiques établies puisqu'elle veut rétablir le rassemblement et non la division de la communauté.

La deuxième production discursive qui nous a intéressée est une séquence textuelle présentant une structuration narrative que nous avons identifiée comme étant le récit de fondation d'Ouest Provence. La stratégie qui sous-tend cette mise en récit consiste, d'après notre analyse, à légitimer les discours des entrepreneurs identitaires, porteurs des valeurs et des hiérarchies nouvelles, qu'ils prétendent restaurer et instituer comme naturelles – entre autres le pouvoir renforcé du local par rapport au pouvoir central. Tout comme le discours d'inauguration, ce récit participe de ce processus d'imposition et de circulation de normes et de valeurs avec comme stratégie commune d'enchanter le territoire, le rendre désirable. C'est pour cette raison que cette mise en scène prend, comme point zéro de l'opération de réécriture de l'histoire de ce territoire, la décision étatique de mettre fin à l'opération d'intérêt national des villes nouvelles, ce qui est synonyme d'un retour au droit commun. La question qui se pose à cet endroit est très intéressante, puisqu'elle interroge les modalités de la production de l'enchantement territorial avec une situation de retour à la normalité d'un espace marqué, pendant plusieurs décennies, par un statut d'exception? Pour le dire plus simplement, comment enchanter un espace alors qu'il est en voie de normalisation? Ou encore, dans quelle mesure peut-on penser l'enchantement avec de la normalité? Cette piste de recherche ouverte par ces premiers résultats, à laquelle nous ne pouvons répondre dans le cadre de

cette thèse, mériterait un travail plus en profondeur. Nous pensons en particulier à une première référence bibliographique, il s'agit de l'ouvrage de Georges Canguilhem *Le normal et le pathologique*, pour nous aider à penser l'association du concept de « normal » à la notion d'enchantement. Ce travail sera aussi l'occasion pour nous d'aller plus loin dans l'étude du processus d'enchantement des territoires, puisqu'il nous permettra de mettre en perspective la question du « lieu enchanteur » d'Yves Winkin avec celle du « lieu autre » de Michel Foucault. Il s'agit de poursuivre l'idée du théâtre comme lieu d'enchantement ou comme lieu de l'hétérotopie, puisqu'il est un de ces

« lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les emplacements réels qu'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux bien qu'ils soient effectivement localisables » (Foucault, 2001 : 1574-1575).

Poïétique d'une « image identifiante » ou la recherche de la bonne définition d'une localité typique de la Provence

La décision du pouvoir central, par ailleurs inscrite dans le statut même des villes nouvelles, annonce le moment qui va inaugurer un nouveau cours des choses : une reprise en main par les élus locaux du destin de leur territoire. Ce récit de fondation met donc en scène, c'est en cela qu'il a attiré notre attention, ce qui forme l'identité (narrative) de cette collectivité réinventée : le moment de transformation par laquelle l'histoire racontée introduit une rupture d'avec un héritage encombrant et exceptionnel, la politique des villes nouvelles, pour construire une « image identifiante » qui soit en adéquation avec la bonne définition de la localité, dans laquelle l' élu local est une figure salvatrice face à l'État représenté comme une menace pour la cohésion du groupe social.

Le processus d'enchantement territorial passe aussi par l'acte à forte dimension symbolique qu'est la renomination du territoire. De l'appellation SAN Nord Ouest de l'étang de Berre à celle d'Ouest Provence, c'est l'acte de reprise de possession d'un territoire qui est signifié par l'effacement de tous les composants du nom qui rappelle le passé mais aussi le présent industriel de cet espace : le nom propre de l' « étang de

Berre » et l'acronyme « SAN » qui réfère à l'héritage de la ville nouvelle. Malgré le caractère naturaliste associé à cette étendue d'eau qu'est l'étang de Berre, on comprend facilement, du fait de la concentration des activités industrielles hautement polluantes sur ses rives, que sa disparition de la nouvelle dénomination participe d'une volonté de faire disparaître tout ce qui ne participe pas de la « bonne image » de la Provence (Fabiani, 2006). Puisque le nom véhicule avec lui une série de représentations, en changer participe de cette opération symbolique visant à faire de cet espace géographique de l'ouest de l'étang de Berre un « haut lieu » de la Provence. Contrairement aux récits de voyage et guides touristiques analysés par Jean-Claude Chamboredon et Anne Méjean, pour le territoire qui nous concerne, il n'est nullement question d'opérer un glissement symbolique d'une terre d'industrie vers une terre touristique par l'action d'un déclassement industriel et commercial. Il est plutôt question à travers ces différentes productions discursives, dont fait partie le changement de dénomination territoriale, de dissocier l'univers de la production d'avec l'univers des loisirs, en orientant par le biais des images symboliques la perception de certains objets (les paysages sauvages de la Crau, les ports de plaisance, les plans d'eau, etc.) pour en faire oublier les moins enchanteurs (les eaux saumâtres de l'étang de Berre, les cheminées industrielles, les bacs de stockage des hydrocarbures, etc.). C'est ce travail d'obturation d'une partie du champ de vision de l'habitant et de l'utilisateur qui est prescrit par les discours des entrepreneurs par les médiations écrites tels les programmes de saison théâtrale afin d'enchanter un territoire pollué et explosif un peu à la manière de ce que nous décrit Jean-Louis Fabiani au sujet des rives de l'étang de Berre :

« Le regardeur est ainsi conduit à un travail permanent de cadrage et de recadrage. Il suffit de changer de focale pour passer de la crique délicieuse où s'élancent des véliplanchistes à l'usine pétrochimique où sont concentrées les matières dangereuses » (Fabiani, 2005b : 3).

À la manière du guide touristique décrit par Jean-Claude Chamboredon et Anne Méjean, mais aussi plus récemment par Yves Winkin (1996), le programme de la régie culturelle SCOP est interprété à la manière d'une production discursive qui « donne un point de vue, fixe le cadre de perception et d'appréciation. Pour le dire caricaturalement : "c'est d'ici que vous prendrez la meilleure photo" » (Winkin, 2002 : 180). C'est sur ce point que nous allons à présent nous pencher.

**Les théâtres comme « haut lieu » de production du symbolique :
enchanter le territoire en réponse à la crise de la représentation
politique**

Par le prisme de notre objet de recherche qu'est la territorialisation culturelle, nous faisons le constat que, sur le territoire d'Ouest Provence, le spectacle vivant est un opérateur de sémiotisation de l'espace intercommunal. Ce secteur de la culture participe de la fabrique de l'« image identifiante » de ce groupement de communes parce qu'il est considéré comme un haut lieu de production du symbolique dans l'espace public. C'est-à-dire que les théâtres ouest provençaux ont été interrogés dans leur capacité à faire sens, à « faire territoire », à opérer un « recadrage enchanteur », et par là même à orienter des pratiques de manière à produire un rapport particulier à cet espace qui est de l'ordre du désir d'y être et d'en être. Les analyses sémiotiques des programmes et des éditoriaux de la régie sont tout à fait révélatrices de la double fonction de ces médiations écrites : information et transmission d'un savoir sur des œuvres du spectacle vivant, mais aussi et surtout (re)mise en ordre des modalités de la pratique de sortie au théâtre des spectateurs de *Scènes et Cinés* en faisant implicitement des théâtres des lieux d'exercice du pouvoir communautaire et de mise en scènes des normes et hiérarchies nouvellement inscrites dans l'espace intercommunal.

Effectivement, les théâtres de la régie, par ses médiations écrites (programmes, éditoriaux) et orales (présentations de saison), ont été institués comme les nouveaux lieux de légitimation du politique. Car, même si l'investissement du SAN en matière de financement de la culture est depuis longtemps loin d'être négligeable dans le secteur du spectacle vivant en tant qu'il est une ancienne ville nouvelle, ce qui a changé depuis la création de la régie culturelle *Scènes et Cinés*, c'est la manière dont les élus se sont impliqués dans la définition, la gestion, et le contrôle de la politique culturelle, pour faire des espaces de la pratique de sortie au théâtre l'un des hauts lieux de représentation du politique, afin de donner à voir et de faire croire à la force et à l'autonomie du pouvoir des élus communautaires par rapport au pouvoir central, mais aussi par rapport à la métropole marseillaise. Il s'agit pour les élus de persuader les habitants et les usagers des théâtres d'Ouest Provence de leur capacité à gérer la politique culturelle intercommunale avec succès tout en étant autonomes, dans un système français encore largement marqué du sceau du jacobinisme.

Ces modalités de production de l'enchantement du territoire ouest provençal, en tant qu'il constitue un espace de réinvention de la représentation politique, se matérialisent par l'affirmation, d'une part, de la maîtrise par les élus locaux du destin de leur territoire, et d'autre part, de la cohésion du groupe qu'il incarne pour le faire accéder au statut de communauté. De plus, on remarque que les discours des entrepreneurs, même lorsqu'ils se tiennent dans les supports de communication culturelle, tels les programmes de saison de la régie SCOP, justifient les actions entreprises par une logique de développement global du territoire et non pas par une logique de développement culturel. Ainsi, l'objet territoire est au centre de toutes les attentions des élus et non la culture proprement dite, comme on pourrait l'attendre dans ce type de médiations écrites. En bref, nous interprétons la pluralité des lieux et des supports de la mise en scène de l' élu local comme le moyen d'assurer l'efficacité des discours qui visent à restaurer la croyance en la démocratie locale dans un contexte de crise de la représentation politique.

Logique d'enchantement ou l'effacement de la pluralité des voix

Avec la régie *Scènes et Cinés*, le corps de l' élu communautaire s'est imposé dans les mondes du spectacle vivant comme figure du pouvoir. C'est ce processus d'institution et de consécration des hiérarchies nouvelles et la manière dont il les donne à voir que nous avons tenté de décrire à travers l'analyse du dispositif de la régie culturelle SCOP. Par la médiation de ce dispositif, les élus ont restructuré l'ensemble du secteur d'activité en redistribuant les rôles de chacun des acteurs (élus, fonctionnaires territoriaux, directeurs des théâtres, personnels technique et administratif, etc.) pour affirmer son autorité comme étant au centre d'une chaîne qui fonctionne moins sur le modèle de la coopération que sur celui de l'imposition. Par ce renversement des positions dans ce que nous pensons plus juste d'appeler le champ de la culture, dans le sens bourdieusien du terme, l' élu se met en scène dans une posture de surplomb par rapport aux responsables culturels. Ces changements non concertés des modalités d'exercice des pratiques de ces professionnels de la culture sont perçus comme une négation de leurs compétences, comme une perte d'autonomie, de responsabilités, de légitimité, mais aussi de visibilité dans l'espace public et dans les espaces professionnels, bousculant ainsi leur stratégie de construction de la singularité et de la recherche de notoriété. Sur ce point précis de la transformation des rôles des élus et des professionnels de la culture et de leur rapport de

pouvoir, engendré par la création du dispositif de *Scènes et Cinés*, il serait intéressant de pousser plus loin l'analyse en prenant appui sur l'approche de Crozier et Friedberg (1977) de la sociologie des organisations. À cette occasion, ce seront les notions d'acteur, de pouvoir, de changement, entre autres qui seront en particulier travaillés.

Cette situation en tension entre le politique et le culturel qui est révélée par les analyses du discours des programmes de saison théâtrale de la régie culturelle et de leur éditorial, des présentations de saison, des entretiens des élus et des responsables culturels est singulière à Ouest Provence, mais ne lui est probablement pas exclusive dans un contexte français de recomposition territoriale où la part des intercommunalités dans le financement de la culture, d'un point de vue quantitatif et qualitatif, est en train de rogner sur celle des communes qui reste encore l'échelon qui investit le plus dans le domaine culturel, tandis que l'État, de son côté, poursuit son désengagement en la matière. Ce qui veut dire et c'est notre hypothèse, eu égard à l'interprétation des résultats de cette recherche, que la montée en puissance du rôle de l'échelon intercommunal dans le système de financement de la culture en France est sur le point de bousculer les hiérarchies actuelles et de voir se généraliser la demande de participation directe des élus communautaires à l'élaboration de la politique culturelle et de la mise en œuvre d'outils de contrôle propres aux objectifs de ces derniers.

Cette stratégie des élus pour conquérir une position, une légitimité et une autorité dans le champ de la culture se matérialise, en particulier, dans les éditoriaux de saison et les présentations de saison, que ce soit dans la structuration des marques de l'énonciation (appellatifs, embrayeurs, modalisateurs, etc.) ou que ce soit dans celle de la mise en scène ritualisée de l'événement « présentation de saison » (temporalité, rôle, valeurs et fins, etc.). Cette posture surplombante de l'élus communautaire a pour objectif de donner à voir une image d'une instance globale unifiée où les divergences de points de vue n'ont pas lieu d'être. L'enquête de terrain a révélé que de fortes tensions existent entre les élus et les professionnels de la culture. Pourtant, pour que la magie³³⁸ opère, c'est-à-dire pour

³³⁸ Pour Yves Winkin, l'enchantement présente une dimension magique, et que, cette raison, travailler sur la notion d'enchantement nous amène à nous interroger sur le retour de la croyance.

qu'il y ait une « suspension volontaire de l'incrédulité »³³⁹ de la part des publics à la lecture des programmes, mais aussi au moment où ils sortent au théâtre, pour qu'il y ait une transformation qui se mette à l'œuvre, les entrepreneurs identitaires, que l'on pourrait aussi requalifier d'« entrepreneurs de l'enchantement »³⁴⁰, adopte la position de l'effacement de la pluralité des voix qui composent la régie SCOP, voire de leurs discordances. Ce gommage des rapports de pouvoir entre le champ politique et le champ culturel, qui passe par le fait de masquer l'envers du décor du dispositif de la régie c'est-à-dire les résistances rencontrées à l'occasion de sa mise en route et de son fonctionnement, a pour objectif de créer les conditions de production de l'enchantement.

La sortie au théâtre comme pratique de mobilisation et comme relation sensible au territoire

La pratique de sortie au théâtre est appréhendée dans cette recherche comme une pratique de mobilisation politique et idéologique, si l'on se penche du côté des discours des entrepreneurs identitaires, mais aussi comme une pratique sensible, si l'on regarde cette fois-ci plutôt du côté du récit des pratiques des publics de ces lieux.

Comme pratique de mobilisation, la sortie au théâtre est une activité dans laquelle l'investissement de l'élus communautaire s'est affirmé par la médiation du dispositif³⁴¹ de la régie qui est envisagé comme dispositif de structuration des pratiques par l'intermédiaire duquel va être possible la transformation du groupe des abonnés des théâtres d'Ouest Provence en un collectif, dont la vocation de l'agrégation est politique et symbolique avant d'être culturelle. La sortie au théâtre va être l'un des moyens de

³³⁹ Notion développée par Samuel Taylor Coleridge, reprise par Yves Winkin, dont la traduction en anglais est la suivante : « willing suspension of disbelief », pour décrire l'opération que réalise le spectateur d'une œuvre de fiction.

³⁴⁰ Yves Winkin parle lui d'« ingénieurs de l'enchantement » (2002 : 181).

³⁴¹ La notion de dispositif sera appréhendée dans le sens que lui en donne Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart dans *Figures de l'amateur* (2000), mais aussi Michèle Gellereau (2008) et Juliette Dalbavie (2008). Ces auteurs prônent une lecture plus ouverte de cette notion lorsqu'elle est comprise dans le sens foucauldien du terme c'est-à-dire qu'il y a une volonté de ne pas la réduire à un dispositif de pouvoir dont les effets seraient essentiellement négatifs car coercitifs. Au contraire, ils tiennent à une définition qui met en avant la capacité du dispositif à produire des compétences plurielles.

resserrer le lien social d'une communauté locale, au moins pendant le temps de la représentation, même si l'objectif de départ est de faire croire en sa permanence.

Enfin, par la conceptualisation et le recours à la notion de territorialité spectatorielle, nous avons voulu explorer la dimension sensible et affective du rapport spatial, suscité par la pratique de sortie au théâtre. Effectivement, la pratique de sortie au théâtre est comprise dans ce travail comme une expérience spatiale qui participe à la poïétique d'un espace intercommunal, dans le sens où appréhender l'espace par l'expérience d'une pratique, c'est le parcourir à travers des lieux qui le composent, c'est en parler autour de soi, avec les autres, l'aimer ou le détester, le contempler sans mot dire ; bref, c'est le vivre, le sentir, le rendre proche de soi, se l'approprier, non seulement du point de vue de ses espaces et de ses fonctions mais aussi du point de vue esthétique, sensible. La question sous-tendue par cette manière d'envisager la sortie au théâtre interroge les modalités de l'attachement et de l'appropriation des lieux que sont les théâtres. Dans la continuité de l'approche de Raymond Ledrut développée dans *Images de la ville* (Ledrut, 1973), la territorialité est appréhendée comme une expérience individuelle et affective des lieux de la pratique :

« La structure élémentaire d'appréhension de la ville est celle de la double référence au moi et au non-moi. Ce qui veut dire qu'une ville est une réalité concrète que l'on peut déterminer et avec laquelle on entretient des relations sensibles. [...] Nous sommes dans l'expérience, dans le vécu [...] La ville est un existant individualisé qui se manifeste dans un champ d'expérience » (Ledrut, 1973 : 53).

L'expérience de sortie au théâtre, telle qu'elle se révèle dans les récits de pratiques des spectateurs-abonnés, est avant tout sensation, émotion et relation. C'est pourquoi, nous pouvons dire que les théâtres sont des lieux enchanteurs qui, par la nature de la pratique dont il est question et le sens accordé à cette dernière par les spectateurs, vont contribuer à transformer leur imaginaire territorial. Les théâtres sont ces lieux qui, par leur capacité à symboliser, rendent présent le territoire, le donnent à voir comme un espace où l'on a envie de venir et de revenir. Tous les lieux qui composent un territoire n'ont pas ce même pouvoir de symbolisation des théâtres que nous expliquons par la dimension sensible, individuelle et collective, des expériences qu'ils permettent de faire vivre et de faire ressentir à ceux qui les fréquentent.

L'analyse des éditoriaux de la régie, de son projet artistique et culturel et des présentations de saison, témoigne de l'invocation systématique de la figure de l'habitant dans les discours des entrepreneurs comme constituant le public idéal des théâtres d'Ouest Provence. Ce public-habitant ou public-population est en effet une figure générique de la communication territoriale, un de ces « mots magiques » du débat public. Il est en quelque sorte cette figure rhétorique grâce à laquelle l'argumentaire des élus va pouvoir s'imposer avec une certaine évidence et autorité, puisque c'est au nom et au bénéfice de l'habitant que le projet est justifié. Le groupe « public des théâtres d'Ouest Provence », tel qu'il est construit par les « entrepreneurs identitaires », est constitué par le public-habitant, dont la caractéristique principale est de constituer un collectif préexistant à l'objet culturel et de correspondre, par là même, à la catégorie de « public inventé » définit par Jean-Louis Fabiani (2007). Cette conception fixiste du public, puisqu'il est réduit à une affaire de frontières politico-administratives est très différente de la conception savante où le collectif de spectateurs fait en permanence l'objet de composition et de recomposition. Plutôt qu'un groupe territorial mobilisé politiquement – les publics de la culture tels qu'ils sont révélés par les analyses sociologiques – ressemble plutôt à un groupe dont la durée d'existence est limitée à sa relation avec l'objet culturel.

De plus, définir par le seul lieu de domiciliation la catégorie « public » de la régie culturelle, c'est adopter une vision paradigmatique aujourd'hui dépassée de la pratique territoriale, dans le sens où elle fait abstraction de la mobilité des individus à l'échelle d'une agglomération qui a pour effet de recomposer le rapport au proche et au lointain. Les entretiens menés avec les publics-abonnés de la régie SCOP ont été éclairants à ce sujet : l'attachement au territoire lorsqu'il a été façonné par la pratique de sortie au théâtre n'a pas grand chose à voir avec le fait d'habiter ou de ne pas habiter l'espace intercommunal. Ce n'est donc pas l'adresse de domiciliation qui est déterminante dans le rapport affectif et sensible que l'individu peut avoir avec un territoire, mais bien la mémoire des expériences vécues. Les entretiens ethnographiques nous ont permis d'accéder aux récits et à cette mémoire des pratiques de ce point de vue. En effet, ce sont ces expériences et leur degré d'intensité (dans le plaisir comme dans le déplaisir), parce qu'elles ont la capacité à constituer des expériences esthétiques qui renouvellent les perceptions du monde des individus et qui participent de la découverte et la conquête de soi (Ethis, 2004 : 25), qui nous permettent de qualifier la sortie au théâtre comme potentiellement une « expérience de l'enchantement ».

Aussi, si l'on se penche sur ce qu'Yves Winkin (2002) décrit comme étant les conditions de production de l'enchantement, à savoir la capacité du lieu et du moment à rendre le comportement réversible – ce qui pousse parfois même à la pratique du déguisement –, à faire en sorte que tout fonctionne sans tension et effort mais aussi sans référence à la dimension économique de l'opération, le classement des théâtres dans la catégorie des lieux et des moments de l'enchantement nous semble pertinent. Les entretiens témoignent de l'importance du rôle de toutes ces opérations pour préparer l'individu à la suspension de son incrédulité : la préparation vestimentaire avant la sortie, la volonté de choisir des spectacles qui ne sont pas « prise de tête » - les cachets pour le mal de tête font partie du matériel indispensable à la sortie d'une de nos enquêtées au cas où le spectacle lui donnerait le mal de tête –, et qui se déroulent dans « la simplicité », des modalités d'abonnement qui donnent l'impression que tous les spectacles sont accessibles (du point de vue du prix), des prix qui ne s'affichent pas dans les pages du catalogue des spectacles (les spectacles sont classés par les catégories A, B ou C en fonction de leur prix), etc.

La production de l'enchantement comme une co-construction entre entrepreneurs et spectateurs

« Nous voulons seulement suggérer, et tenter de montrer, que l'avènement du territoire, conçu comme un construit social, suppose que l'on recoure à cette capacité du lieu à être simultanément élément et figure de celui-ci, à sa capacité à référer simultanément à deux échelles spatiales à la fois, la sienne et celle du territoire dans lequel il s'inscrit » (Debarbieux, : 15).

Si l'on suit la logique de Bernard Debarbieux, on peut conclure ce travail en disant que le lieu-théâtre intervient simultanément dans le processus d'enchantement territorial comme fragment et comme figure d'un système symbolique. L'efficacité symbolique de ce lieu du spectacle vivant est très étroitement liée, d'une part, à la nature de l'expérience qu'il participe à produire chez ceux qui le pratiquent, et d'autre part, à l'action du groupe des « entrepreneurs » qui les ont récemment investis avec le dispositif de *Scènes et Cinés*, dont l'objectif est d'y inscrire le plus largement possible les valeurs et les normes collectives. Sur ce dernier point, le théâtre est considéré comme un « haut lieu » en ce

sens qu'il produit le cadre d'une expérience collective pour les membres du groupe des spectateurs de *Scènes et Cinés* qui se trouvent alors en situation d'être rassemblés autour de valeurs qu'ils doivent croire communes.

Les différents théâtres d'Ouest Provence sont donc un ensemble de lieux symboliques, dont l'opérativité symbolique est dépendante de la capacité de la régie et de ses médiations à structurer autour d'elles un ensemble de pratiques afin de produire une représentation remarquable du territoire. C'est pour cette raison que le programme de la régie a vocation à agir sur la structuration des modalités de la pratique de sortie au théâtre et sur le recadrage de la perception du territoire, à la manière d'un guide touristique. Au regard de cette fonction, l'enquête ethnographique menée auprès des abonnés de *Scènes et Cinés*, nous révèle que les spectateurs de la régie *Scènes et Cinés*, même lorsque leurs pratiques des théâtres d'Ouest Provence est fidèle et assidue depuis plus d'une vingtaine d'années et malgré le fait que la création de la régie entraîne, pour la majorité d'entre eux, le sentiment de perte d'une relation affective et privilégiée avec *leurs* théâtres, ils jouent malgré tout le jeu en acceptant les nouvelles règles. Leur souhait étant de maintenir une pratique dans l'attente de voir se répéter des expériences spectatoriennes singulières qu'ils ont vécues jusqu'alors. Par contre, ils ne suivent pas les règles de la régie SCOP parce qu'elles leur sont imposées dans le cadre d'un dispositif qui aurait un pouvoir de coercition, mais parce qu'ils ont conscience de leur participation à la production et au maintien de l'enchantement, comme étant lié à la nature du rapport, sensible et parfois intime, entretenu avec les lieux de pratiques. C'est en cela que la territorialisation culturelle comme processus de production de l'enchantement est une opération de co-construction entre les entrepreneurs et les spectateurs. Autrement dit, les deux approches identificationnelle et appropriationnelle, lorsqu'elles sont interrogées par le prisme de la territorialisation culturelle comme processus de communication dont la finalité est la production de l'enchantement d'un espace en recomposition, sont tout à fait réconciliables, voire même complémentaires. C'est l'un de nos principaux résultats de recherche que de révéler la dimension heuristique du traitement de ces deux approches au sein d'une même problématique.

Perspectives de recherche complémentaires

Tout au long de cette conclusion, nous avons commencé à esquisser quelques-unes des interrogations suscitées par nos résultats, que nous souhaiterions traiter de manière plus approfondie dans la continuité du travail entamé avec cette recherche, considérant que nous les avons laissées momentanément en suspens. Mais ces pistes à approfondir ne sont pas ce que nous pourrions appeler de futurs chantiers de recherche qui tracent non seulement l'approfondissement d'une question, mais aussi l'ouverture vers de nouveaux horizons scientifiques. Ces pistes méritent d'être évoquées plus en détail, dans une partie dédiée, étant donné la fonction qu'elles remplissent en tant qu'elles tracent en quelque sorte les premiers contours d'un avenir proche dans les mondes de l'enseignement et de la recherche. Parmi ceux-là, nous pensons en particulier à deux grands axes : le premier concerne les médiations écrites du spectacle vivant et le deuxième porte sur les espaces de l'engagement (qualifié communément d'espaces de la participation citoyenne) des publics dans les institutions culturelles dans un contexte de l'intercommunalité.

En ce qui concerne les médiations écrites du spectacle vivant, nous envisageons d'explorer, voire d'ouvrir une réflexion sur ce type d'objets que constituent les programmes des institutions culturelles, les affiches, les billets, les livrets de présentation des spectacles diffusés les soirs de représentation, les sites internet institutionnels des théâtres, etc. L'absence d'écrits sur le sujet, qu'ils soient savants ou issus de la pratique professionnelle, que nous avons constaté au moment où nous avons mené nos analyses formelles, nous laisse croire qu'il y a là une occasion de développer un projet de recherche original, dans une perspective à long terme et ayant les potentialités à susciter un travail collectif et pluridisciplinaire. D'ailleurs, il est tout à fait intéressant, pour nous rendre compte de l'ampleur et de la pertinence de la tâche, d'aller voir du côté de la recherche en muséologie, très active dans ce domaine, menée par les chercheurs en Sciences de l'information et de la communication (Daniel Jacobi, Marie-Sylvie Poli, etc.). Celle-ci questionne les pratiques langagières situées dans les expositions et les musées. Cette idée de chantier de recherche a commencé à germer dans notre esprit à l'occasion d'une enquête ethnographique menée, en 2005, sous la direction de Jean-Louis Fabiani sur les débats des Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active au Festival d'Avignon. En effet, que ce soit à l'occasion des préparations des débats ou des spectacles avec les participants des ateliers, pendant les échanges des débats ou à

l'occasion des entretiens, la place des écrits dans la pratique de sortie au théâtre est centrale en ce qu'elle participe de la construction des horizons d'attente des spectateurs et donc de la réception des spectacles, de la structuration des actions de médiation culturelle menées autour des spectacles, mais aussi de l'organisation de la sortie entre spectateurs. Les entretiens conduits auprès des abonnés de *Scènes et Cinés* nous ont confirmé l'intérêt d'explorer cette voie, puisque la question des programmes et de leurs usages a permis de comprendre un peu plus encore leur rapport à cette pratique culturelle.

Le deuxième axe, nous l'avons défini sur la base des entretiens ethnographiques conduits auprès des abonnés de *Scènes et Cinés* et de notre participation au colloque national sur l'intercommunalité culturelle organisé, en octobre 2011, par le SAN Ouest Provence et l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble. La problématique soulevée est celle des modalités d'association des publics aux réflexions sur les transformations institutionnelles que connaissent les intercommunalités dans la gestion et la structuration des mondes de l'art. En creux, c'est la question de la participation des citoyens à la conception et à la mise en œuvre des politiques territoriales à l'échelle intercommunale qui est interrogée. La question de l'engagement des publics au sein des institutions culturelles a fait l'objet de nombreuses interrogations et préoccupations. C'est aussi un élément qui est apparu avec une certaine évidence dans l'enquête réalisée auprès des abonnés *Scènes et Cinés*. Les entretiens ethnographiques ont révélé l'attachement de certains spectateurs aux lieux de leurs pratiques du fait des cadres offerts par les associations leur permettant de jouer un rôle actif dans la vie de ces institutions théâtrales. Ces cadres sont, par ailleurs, inexistantes dans les structures de type régie. Avec la création de la régie *Scènes et Cinés*, les spectateurs nous ont révélé se trouver orphelins d'une relation privilégiée et de proximité avec les équipes et les institutions concernées. L'un de nos futurs terrains de recherche pourrait être le suivi du projet de création des « conseils de développement culturel participatif » qui sont un dispositif proposé par le Vice-Président délégué à la culture de l'intercommunalité Ouest Provence, pour inventer une forme d'association du citoyen à la politique culturelle intercommunale. Cette piste de travail prévoit de suivre de près la mise en place de ce dispositif à l'échelle intercommunale, la manière dont il est rendu visible dans l'espace public intercommunal, sa composition en matière d'acteurs, son animation, etc. Pour aborder cette question, nous nous arrêterons en particulier sur les notions de « participation citoyenne », de « démocratie » et d' « espace public ».

Bibliographie des ouvrages cités

ARTICLES

ABELES, Marc, « Rituels et communication politique moderne », *Hermès*, n° 4, Paris, Éditions du CNRS, 1989, pp. 127-141.

ABELES, Marc, « Mises en scène et rituels politiques. Une approche critique », *Hermès*, n° 8-9, 1990, p. 241-259.

ABELES, Marc, « Anthropologie des espaces politiques français », *Revue française de sciences politiques*, 38^{ème} année, n°5, 1988, p.807-817.

ADAM, Jean-Michel, « Approche linguistique de la séquence descriptive », *Pratiques*, n°55, septembre 1987, p.3-27

ADAM, Jean-Michel, « Entre conseil et consigne : les genres de l'incitation à l'action », *Pratiques*, n°111/112, décembre 2001a, p.7-38

ADAM, Jean-Michel, « Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire ? », *Langages*, 35^{ème} année, n°141, 2001b, p.10-27.

ADAM, Jean-Michel, « Une alternative au tout narratif » : les gradients de narrativité », *Recherches en communication*, n°7, 1997, p.11-36.

AGIER, Michel, « Quel temps aujourd'hui en ces lieux incertains ? », *L'Homme, l'anthropologue et le contemporain : autour de Marc Augé*, n°185-186, 2008, p.105-120.

AMOSSY, Ruth, « Argumentation et analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires », *Argumentation et analyse du discours*, [en ligne], n°1, 2008, <http://aad.revues.org/200>, (consulté le 5 décembre 2010).

AMPHOUX, Pascal , MONDADA, Lorenza, « Le chez-soi dans tous les sens », *Architecture et comportement / Architecture and Behaviour*, vol.5, n° 2, 117-132, 1989.

AUGE, Marc, « Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique », *L'Homme*, vol.27, n° 103, 1987, p.7-26.

BABOU, Igor, LE MAREC, Joëlle, « Les pratiques de communication professionnelle dans les institutions scientifiques », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2008/1, vol.2, n°1, p.115-142.

BAILLY, Guillaume « Nommer les espaces de coopération intercommunale », *L'Espace Politique*, [en ligne], n°5, 2008/2, <http://espacepolitique.revues.org/index317.html>, (consulté le 11 mars 2010).

BEAUDET, Céline, « Lisibilité textuelle et configuration des énumérations dans un texte procédural », *Revue canadienne de linguistique appliquée*, vol.5, n° 1-2, 2002, p.7-21.

BENSA, Alban « De la relation ethnographique », *Enquête*, [en ligne], Les terrains de l'enquête, 1995, <http://enquete.revues.org/document268.html> (consulté le 17 janvier 2010).

BENSA, Alban, FASSIN, Éric, « Les Sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, Qu'est-ce qu'un événement ?, n° 38, mars 2002, pp 5-20.

BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages* [en ligne], vol.5, n°17, 1970, p.12-18, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572, (consulté le 13 juillet 2010).

BLANCHARD Gérard, « Le discours de la marque : le logotype », *Communication et langages*, n° 36, 4ème trimestre, 1977, p.65-78.

BONNACORSI, Julia, « Approche réflexive des procédures de recherche pour un objet culturel : la lecture », in Gellereau, Michèle (sous la dir.), *Approches des questions culturelles en sciences de l'information et de la communication*, Éditions du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007, p.297-305.

BONNEMAISON, Joël, « Voyage autour du territoire », *L'Espace Géographique*, n°4, 1981, 249-262.

BORRUEY René, FABRE, Mario, « Marseille et les nouvelles échelles de la ville portuaire », *Annales de la Recherche Urbaine*, n°55/56, 1992, p. 53-62.

BORRUEY, René, « Les villes nouvelles françaises ou l'intercommunalité forcée le cas des rives de l'étang de Berre », *Rives méditerranéennes*, [en ligne], n°25, 2006, <http://rives.revues.org/596>, (consulté le 26 octobre 2009).

BORRUEY, René, « Rives de l'étang de Berre : ville nouvelle, malgré tout... », *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 22-23, février 2008, p.179-188.

BORZEIX, Anni, « Jeux d'échelle », *Le Libellio d'Aegis*, vol.3, n°2, printemps, p.25-28.

BOURDIEU, Pierre, « Éléments de théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, n°20 (4), 1968, p.45-79

BOURDIEU, Pierre, « Espace social et genèse des "classes" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, vol.52, 1984, p.3-14.

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherches en sciences sociales*, n° 62/63, 1986, p.69-72

BOURDIEU, Pierre, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, vol.43, n°1, 1982, p.58-63.

BOURDIEU, Pierre, « L'identité et la représentation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, [en ligne] vol. 35, novembre 1980, p. 63-72,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1980_num_35_1_2100, (consulté le 03 juillet 2008).

BOURDIEU, Pierre, « Décrire et prescrire. Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.38, mai 1981, p.69-73.

CHAMBOREDON, Jean-Claude, MATHY, Jean-Philippe, MEJEAN, Anne, WEBER, Florence, « L'appartenance territoriale comme principe de classement et d'identification », *Sociologie du Sud-Est*, n°41-44, 1985a, p. 61-85.

CHAMBOREDON, Jean-Claude, MEJEAN, Anne, « Récits de voyage et perception du territoire : La Provence (XVIII^e siècle-XX^e siècle) », *Territoires*, n° 2, 1985b, Paris, LSS, Presses de l'ENS.

CHAMPAGNE, Patrick, « La restructuration de l'espace villageois », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.1, n°3, mai 1975, p.43-67.

CHAMPAGNE, Patrick, « L'événement comme enjeu », *Réseaux*, vol.18, n° 100, 2000, p. 403-426.

CHANAY, Hugues Constantin de et REMI-GIRAUD, Sylvianne, « Démocratie et ses dérivés. De la dénomination à l'argument sans réplique ? », *Mots. Les langages du politique* [en ligne], n°83, 2007, <http://mots.revues.org/17273>, (consulté le 15 juin 2010).

CHARAUDEAU, Patrick, « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirais quelle est ta problématique », *Corpus, Corpus de textes, textes en corpus*, n° 8, 2009, p.37-66.

CHARTIER, Roger, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1994, vol.49, n°2, p.407-418.

CHIVALLON, Christine, « Retour sur la "communauté imaginée" d'Anderson. Essai de clarification d'une notion restée floue », *Raisons politiques*, n°27, 2007/3, p.132-172.

Communications, « Les actes de discours », n°32, 1980.

Communications, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », n° 8, 1966.

DA LAGE, Émilie, GELLEREAU, Michèle, LAUDATI, Patrizia, « Introduction », *Études de communication*, [en ligne], n°31, 2008, <http://edc.revues.org/index715.html>, (consulté le 04 mai 2009).

DAVALLON, Jean, « Louis Marin, limites de la sémiotique et opérativité symbolique », *Hermès*, 48, 2007, p.130-131.

DAVALLON, Jean, « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *Hermès*, 38, 2004, p.30-37.

DEBARBIEUX, Bernard, « Le lieu, fragment et symbole du territoire », *Espaces et sociétés*, n°82-83, 1996, p. 13-36.

DELARGE, Alexandre, « Des écomusées, retour à la définition et évolution », *Publics et musées*, n°1, vol.17, 2000, p.139-155

DENIS, Jérôme « Préface : Les nouveaux visages de la performativité », *Études de communication*, [en ligne], n°29, 2006, p.2-11, <http://edc.revues.org/index344.html> (consulté le 8 avril 2009).

DEREZE, Gérard, « De la "vie sociale" des récits médiatiques, une ethnosociologie focalisée », *Recherches en communication*, n°7, 1997, p.121-135.

DI MEO, Guy, « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités », *Annales de Géographie*, n° 638-639, 2004 p. 339-362.

DI MEO, Guy, « Identités et territoires : des rapports accentués en milieu urbain ? », *Métropoles*, [en ligne], 1, Varia, <http://metropoles.revues.org/documents80.html>, (consulté le 20 septembre 2007).

DOUILLET, Anne-Cécile, Les élus ruraux face à la territorialisation de l'action publique, *Revue de Science politique*, Vol.53, N° 4, 2003, p.583-606

DUBIED, Annick, Lits, Marc, « L'éditorial : genre journalistique ou position discursive ? », *Pratiques*, n° 94, 1997, p.49-61.

DUBOIS, Jean, « Énoncé et énonciation », *Langages* [En ligne], 4ème année, n°13, 1969, p. 100-110, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1969_num_4_13_2511, (consulté le 13 juillet 2010).

EBEL, Marianne, FIALA Pierre, « La situation d'énonciation dans les pratiques argumentatives », *Langue française*. n°50, 1981, p.53-74.

ENQUETE, ANTHROPOLOGIE, HISTOIRE, SOCIOLOGIE, Les terrains de l'enquête, [en ligne], Marseille, Éditions Parenthèses, n°1, 1995, <http://enquete.revues.org/sommaire257.html>, (consultation le 8 février 2007).

ESTEBE, Philippe, « Les villes franciliennes : un laboratoire politique ? », *Pouvoirs locaux, Les cahiers de la décentralisation*, [en ligne], n° 60, 2004, p.69-94, <http://www.acadie-reflex.org/publications/txt181.pdf>, (consulté le 29 janvier 2008).

ESTEBE, Philippe, « Note d'introduction à la journée d'études du 5 juillet 2005 », Vers l'intercommunalité de projet ? De l'expérience des villes nouvelles aux communautés d'agglomération, Journée d'études, mardi 5 juillet 2005, *Dossier Programme interministériel d'Histoire et d'évaluation des villes nouvelles françaises (2001-2005)*, Etat des travaux, mars 2005.

ETHIS, Emmanuel, (sous la dir.), « Présentation », *Protée*, Cannes hors projection, vol. 31, n° 2, automne 2003.

ETHIS, Emmanuel, « Ce que le spectateur fabrique au cinéma », *Communication et langages*, n° 119, 1999, p.38-54.

ETHIS, Emmanuel, PEDLER, Emmanuel, « Les Spectateurs du Festival d'Avignon », Ministère de la Culture et de la Communication, *Bulletin du Département d'Études et Prospective*, juillet 1999, n° 129.

ETHIS, Emmanuel, « La Caisse du cinéma : quand il faut décider », *Communication et Langages*, n° 125, 2000, p.44-55.

ETHIS, Emmanuel, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *Communication et langages*, n° 154, 2007, p. 11-21.

Ethnologie française, « La mémoire des villes nouvelles », vol.33, 2003/1.

Études de communication, « Développement des territoires et communication : politiques et pratiques à l'œuvre », n°26, 2003.

Études de communication, « Espaces urbains, espaces publics, paroles et interprétations des habitants », n°31, 2008.

FARENKIA, Bernard Mulo, « Formes d'adresse et argumentation : analyse d'un corpus camerounais », *Revue du Réseau des Observatoires du Français Contemporain en Afrique*, n°26, 2011, p.243-262.

FARGE, Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, Qu'est-ce qu'un événement ?, n°38, 2002, p.69-78.

FAURE, Alain, NEGRIER Emmanuel, VANIER, Martin, « Les mots magiques du débat public. Dictionnaire sarcastique à l'usage du citoyen local », *Hal* [en ligne], Sciences de l'homme et de la société, 2005, p.1-61, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00113310/fr/>, (consulté le 10 mars 2009).

FOSSIER, Arnaud, MONNET, Eric, « De l'anthropologie du "lieu du politique" à l'anthropologie des institutions. Entretien avec Marc Abélès », *Tracés*, n°17, 2009/2, p.231-241.

FOURDIN, Monique, « La professionnalisation de la communication locale : un paradoxe ? », *Réseaux*, 1994, vol.12, n°64, p.75-89.

FOURDIN, Monique, POINCLOU, Jean-Baptiste, « Le local au miroir de la communication intercommunale : Recomposition des territoires, pratiques politiques et dynamique institutionnelle », *Hermès*, n° 26-27, p.283-294, 2000.

FRAENKEL, Béatrice, « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », *Langage et société*, n°121-122, 2007/3-4, p.101-112.

GARRAUD, Philippe, « Discours des maires et construction locale du politique », *Mots*, Voix de la politique locale, n°25, décembre 1990, p.7-21.

GEFFROY, Annie, « Les nous indistincts », *Mots*, mars 1985, n°10, p.5-8.

GELLEREAU, Michèle, « Nous et les autres : les représentations des identités culturelles au service de nouveaux territoires ? », *Études de communication*, [en ligne], n°26, 2003, <http://edc.revues.org/index99.html>, (consulté le 8 mars 2009).

GENESTIER, Philippe, « Némésis et Nicodème. Quand les instances de proximité deviennent les figures du salut », *Les annales de la recherche urbaine*, n°90, 2001, p.23-33.

GENESTIER, Philippe, OUARDI, Samira, RENNES, Juliette, « Le paradigme localiste au secours de l'action publique démocratique », *Mots. Les langages du politique*, [en ligne], n°83, 2007, p.69-80, <http://mots.revues.org/907>, (consulté le 11 avril 2011).

GIRARD, Nicole, « Déséquilibres habitat-emploi et finances locales : l'exemple de la région Fos-Étang de Berre », *Revue de géographie alpine*, 1988, vol.76, n° 4.

GIROD, Alain, « Territoires, proximité et espace public », in *Études de communication*, n° 26, 2003, [en ligne], <http://edc.revues.org/index97.html>, (consultation le 05 mai 2009).

GODARD, Francis, BOUFFARTIGUES, Paul (sous la dir.), « Introduction », *Enquête, Au fil de la lignée*, [en ligne], 1985, <http://enquete.revues.org/document217.html>, (consulté le 28 avril 2008).

GRAVARI-BARBAS, Maria, « Le "sang" et le "sol". Le patrimoine, facteur d'appartenance à un territoire urbain », *Géographie et cultures*, n°20, 1996, p.55-65.

GROSSMANN, Francis, RINCK, Fanny, « La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire en linguistique », *Langages*, 38^{ème} année, n°156, 2004, p.34-50.

GUILLEMIN, Alain, « Pourvoir de représentation et constitution de l'identité locale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°52-53, vol.52, 1984, p.15-18.

HERMAN, Thierry, JUFER, Nicole, « L'éditorial, "vitrine idéologique du journal" », *Semen*, [en ligne], n°13, 2001, <http://semen.revues.org/2610>, (consulté le 10 février 2009).

HERMAN, Thierry, MICHELI, Raphael, « Renforcement et dissociation des valeurs dans l'argumentation politique », *Pratiques*, n°117/118, juin 2003, p.9-28.

JACOBI, Daniel, « Les faces cachées du point de vue dans les discours de l'exposition », *La lettre de l'OCIM*, n°100, 2005, p.44-53.

JACOBI, Daniel, « Figures et figurabilité de la science dans des revues de vulgarisation », *Langages*, 19^e année, Septembre 8, p. 23-42.

JAISSON, Marie, « Temps et espace chez Maurice Halbwachs (1925-1945) », *Sciences Humaines, Revue d'histoire des sciences humaines*, 1999/1, n° 1, p.163-178

JOST, François « La promesse des genres », *Réseaux*, n°81, 1997 p.11-31.

LA SOUDIERE, Martin de, « Lieux dits : nommer, dé-nommer, re-nommer », *Ethnologie Française*, Vol.34, 2004/1, p.67-77.

LALLEMENT, Emmanuelle, « Faire de la communication sans le savoir : pour une anthropologie descriptive des situations de communication », *Actes du 13ème Congrès des Sciences de l'Information et de la Communication*, Les recherches en information et communication et leurs perspectives : histoire, objet, pouvoir, méthode, 2002.

LAMIZET, Bernard, « Incertitudes des territoires : approche conceptuelle », *Quaderni*, vol.34, n°1, 1997, p.57-68.

Langages, « L'énonciation », 5e année, n°17, 1970.

Langages, « Effacement énonciatif et discours rapporté », 38^{ème} année, n°156, 2004,

LE BART, Christian, « La proximité selon Raffarin », *Mots. Les langages du politique*, [en ligne], n°77, 2005, <http://mots.revues.org/94>, (consulté le 13 février 2010).

LE BART, Christian, Lefebvre, Rémi, « Présentation », *Mots. Les langages du politique*, [en ligne], n°77, 2005, <http://mots.revues.org/94>, (consulté le 13 février 2010).

LE BERRE, Maryvonne, « Le territoire dans ses rapports avec les espaces géographiques. Concept ancien, utilisation nouvelle », *Géopoint 82. Les territoires de la vie quotidienne. Recherche de niveaux signifiants dans l'analyse géographique*, Groupe Dupont, Université de Genève – Université de Lausanne, 1982, p. 3-16

LE MAREC, Joëlle, « Le public : définitions et représentations », *Bulletin des Bibliothèques de France*, n° 46, Vol. 2, 2001, p. 50-55.

LE MAREC, Joëlle, « Situations de communication dans la pratique de recherche : du terrain aux composites », *Études de communication* [en ligne], n°25, 2002a, <http://edc.revues.org/index831.html>, (consulté le 2 décembre 2010).

LE SAOUT, Rémy, « L'intercommunalité, un pouvoir inachevé », *Revue française de science politique*, 50e année, n°3, 2000, p. 439-461.

LENCLUD, Gérard, « Identité et changement sont-ils compatibles ? », *Dossier Actions patrimoniale, Les Nouvelles de l'archéologie*, n° 93, 3^{ème} trimestre 2003.

LIPIANSKY Edmond-Marc, « L'identité dans la communication », *Communication et langages*, n°97, 3^{ème} trimestre, 1993, p.31-37.

LITS, Marc, « Cinquante années de recherche en communication », *Recherches en communication*, n°11, 1999, p.10-19.

LUX, Julie, « Le journal municipal. Recul du politique et affirmation de la communauté », *Communication et langages*, n° 133, 3^{ème} trimestre 2002, p.110-122

MAILLIARD, Jacques de, « Les associations dans l'action publique locale : participation fonctionnalisée ou ouverture démocratique ? », *Liens social et politiques*, n° 48, 2002, p.53-65.

MARIN, Louis, « L'architecture du Prince. Le lieu du pouvoir : Versailles », *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aestheticx*, vol.14, 1989, p.1-12, <http://www.louismarin.fr/spip.php?article25>, (consulté le 05 septembre 2010).

MARIN, Louis, « La célébration des œuvres d'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.1, n°5-6, novembre 1975, p.50-64, [en ligne], http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-322_1975_num_1_5_2482, (consulté le 10 mars 2011).

MARION, Philippe, « Communication et récit : échos d'une relation tumultueuse », *Recherches en communication*, n°11, 1999, p.113-133

MARTINA Avanza et GILLES Laferté, « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, n° 61, 2005, p. 134-152, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-geneses-2005-4-page-134.htm>, (consulté le 10 février 2008).

MAYAFFRE, Damon, « Les corpus réflexifs : entre architextualité et hypertextualité », *Corpus*, n° 1, novembre 2002.

MAZZELLA, Sylvie, « La ville-mémoire. Quelques usages de La Mémoire collective de Maurice Halbwachs », *Enquête*, n° 4, 1996, p. 177-190.

MERCIER, Arnaud, « Pour la communication politique », *Hermès*, n°38, 2004, p.70-76.

MICHEL, Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue européenne des sciences sociales*, XLI-125, 2003, p.125-142.

MIEGE, Bernard, « Les apports à la recherche des sciences de l'information et de la communication », *Réseaux*, 2000, vol.18, n°100, p.547-568.

MOIRAND, Sophie, « Responsabilité et énonciation dans la presse quotidienne : questionnement sur les observables et sur les catégories d'analyse », *Semen* [En ligne], n°22, 2006, <http://semen.revues.org/2798>, (consulté le 23 avril 2010).

Mots, « Le nous politique », n°10, mars 1985.

NOYER, Jacques, RAOUL, Bruno, « Concertation et "figure de l'habitant" dans le discours des projets de renouvellement urbain », *Études de communication*, [en ligne], n°31, 2008/1, <http://edc.revues.org/index766.html>, (consulté le 19 juillet 2009).

ODIN, Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, n°99, vol.18, 2000, p.49-72.

OGER, Claire, OLLIVIER-YANIV, Caroline, « Du discours de l'institution aux discours institutionnels : vers la constitution de corpus hétérogènes », *Conférence Internationale francophone en sciences de l'information et de la communication, Bucarest, 28 juin-2 juillet 2003*, [en ligne], http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/22/84/PDF/sic_00000717.pdf, (consulté le 20 juillet 2010).

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, « La politique du terrain », *Enquête, Les terrains de l'enquête*, [en ligne], 1995, <http://enquete.revues.org/document263.html>, (consulté le 15 janvier 2010).

OSTROWETSKY, Sylvia, « Les villes nouvelles françaises : paris et apories. Esquisse d'une problématique », *Espaces et sociétés, Les villes nouvelles, 30 ans après*, Paris, Éditions Éres, 119, n° 4/2004, p.25-36.

OUATTARA, Fatoumata, « Une étrange familiarité. Les exigences de l'anthropologie "chez soi" », *Cahiers d'études africaines*, vol.175, 2004, [En ligne], mis en ligne le 30 septembre 2007, URL : <http://etudesafriques.revues.org/index4765.html>, (consulté le 24 juin 2010).

PAGES, Dominique, « Des mondes parfaits aux mondes possibles : les territoires équivoques de l'utopie », *Quaderni*, n°41, été 2000, p. 43-63.

PAILLIART, Isabelle, « Information locale et territoire politique », *Quaderni*, n° 1, vol.13, 1991, p.83-92.

PAILLIART, Isabelle, « La question du territoire dans les travaux de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication (SFSIC) », *Annales de Géographie*, Année 1995, vol.104, n° 585, p.595-598.

PAILLIART, Isabelle, GUYOT, Brigitte, « Les médias construisent-ils un nouveau territoire », *Quaderni*, n°6, vol.6, 1988, p.35-43.

PERRET Delphine, « Les appellatifs », *Langages*, [en ligne], 5e année, n°17, 1970. pp. 112-118, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1970_num_5_17_2579 (consulté le 20 mai 2010).

PONTILLE, David, « La signature scientifique : authentification et valeur marchande », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 141-142, p.72-78.

PREVELAKIS, Georges, « La notion de territoire dans la pensée de Jean Gottman », *Géographie et cultures*, n° 20, 1996, p.81-92.

Quaderni, « La métropole parisienne. Entre récits, paroles et échanges », n°73, automne 2010.

QUILES, Jean-Pascal, « Les villes nouvelles pionnières de l'intercommunalité », *L'Observatoire*, n°19, été 2000, p.31.

QUINTON, Philippe, « Le sens du terrain », *Études de communication*, n°25, 2002, p.41-49.

QUINTON, Philippe, « Les Logotypes des IUT de France : représentations d'une institution », *Communication et langages*, n° 129, 3^e trimestre 2001, p.79-97.

RABATEL, Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, 38^{ème} année, n°156, 2004, p.3-17.

RABATEL, Alain, « Les enjeux des postures énonciatives et de leur utilisation en didactique », *Éducation et didactique*, [en ligne], vol.1, n°2, septembre 2007, <http://educationdidactique.revues.org/162>, (consulté le 20 septembre 2010).

RABATEL, Alain, GROSSMANN, Francis, « Figures de l'auteur et hiérarchisation énonciative », *Revue de linguistique et de didactique des langues*, [En ligne], n°35, 2007, p.9-23, <http://lidil.revues.org/index2153.html> (consulté le 15 mai 2010).

RAFFESTIN, Claude, « Conclusions générales », *Géopoint 82, Les territoires de la vie quotidienne. Recherche de niveaux signifiants dans l'analyse géographique*, Groupe Dupont, Université de Genève – Université de Lausanne, 1982, p. 427-434.

RAOUL, Bruno, « Le développement des territoires au miroir de la communication : une problématique en perspective », *Études de communication*, [en ligne], n°26, 2003, <http://edc.revues.org/index116.html>, (consulté le 15 novembre 2008).

Recherches en communication, « Le récit médiatique », n° 7, 1997.

RIVIERE, Claude, « Célébrations et cérémonial de la République », *Hermès*, n°43, 2005, p.23-29.

SAADA, Emmanuelle, « Les territoires de l'identité. Être juif à Arbreville. », *Genèses*, 11, 1993, p.111-136.

SASSEN, Saskia, « Introduire le concept de ville globale », *Raisons politiques*, n°15, août 2004, p.9-23.

SCHLESINGER, Philip, « L'identité nationale. De l'incantation à l'analyse », *Hermès*, n°8-9, 1991, p.201-239.

SOUCHIER, Emmanuel, « Formes et pouvoirs de renonciation éditoriale, *Communication et Langage*, n°154, 2007, p.23-38.

SOUCHIER, Emmanuel, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, décembre 1998.

TELLIER, Thibault, « La mémoire politique de Villeneuve-d'Ascq », *Ethnologie française*, vol.33, 2003/1, p.51-57.

TETU, Jean-François, « L'espace public local et ses médiations », *Hermès*, n°17-18, 1995, p. 287-298.

TRUC, Jérôme, « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en sociologie », *Tracés*, Revue de Sciences humaines, L'illusion, n° 8, 2005, p.47-67

VALETTE, Mathieu, « Détection et interprétation automatique de contenus illicites et préjudiciables sur Internet. Un exemple de Sémantique textuelle appliquée; le projet PRINCIP », *Texte* ! [en ligne], décembre 2003, http://www.revue-texto.net/Inedits/Valette_PRINCIP.html, (Consulté le 16 mars 2004).

VEITL, Philippe, « Territoires du politique. Lectures du Tableau politique d'A. Siegfried », *Politix*, n° 29, 1995, p. 103-122.

VERON, Eliseo, « Il est là, il me voit, il me parle », *Communications* n°38, 1983, p.98-120.

OUVRAGES ET ARTICLES D'OUVRAGES

ABELES, Marc, *Anthropologie de l'État*, Armand Colin, Paris, 1990.

ABELES, Marc, JEUDY, Henri-Pierre (sous la dir.), *Anthropologie du politique*, Paris, Armand Colin, 1997.

ABELES, Marc, *Jours Tranquilles en 89. Ethnologie politique d'un département français*, Paris, Odile Jacob, 1989.

ABELES, Marc, *Le lieu du politique*, Paris, Société d'ethnographie, 1983.

ABRIC, Jean-Claude (sous la dir.), *Pratiques sociales et représentations*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

ADAM, Jean-Michel, « Quand dire "vive le Québec libre !" C'est faire l'Histoire avec des mots », in DESHAIES, Denise VINCENT, Diane, (sous la dir.), *Discours et constructions identitaires*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2004, p.13-38.

ADAM, Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 [1984].

ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes ; récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1992.

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Colin, 2000.

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national...Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, 2002[1983].

ANDRE, Joël, « Vitrolles : bande à part », in TILLIETTE, Bruno (sous la dir.), *Un nouvel art de ville, 8 villes nouvelles en quête d'elles-mêmes*, Paris, Autrement, 1985.

ANTONIOLI, Manola, « Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour une géophilosophie », In PAQUOT, Thierry, YOUNES, Chris (sous la dir.), *Le territoire des philosophes, Lieu et espace dans la pensée au XXème siècle*, Paris, La découverte, 2009.

AUGE, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

AUGE, Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, [1957] 1972.

BADIE, Bertrand, *La fin des territoires, Essai sur le désordre international et l'utilité sociale du respect*, Paris, Fayard, 1995.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

BALANDIER, Georges, *Anthropologie politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

BALANDIER, Georges, *Le désordre*, Paris, Fayard, 1988.

BALANDIER, Georges, *Le détour*, Paris, Fayard, 1985.

BALANDIER, Georges, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1992.

BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1932.

BARON, Éric, FERRIER-BARBUT Michèle, *Modes de gestion des équipements culturels*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2003.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAUMAN, Zigmunt, *La vie liquide*, Rodez, Éditions du Rouergue/Chambon, 2006.

BECKER, Howard, *Comment parler de la société*, Paris, La découverte, 2009.

BECKER, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

BECKER, Howard, *Outsiders. Étude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.

BENSA, Alban, « Conclusion, Remarques sur les politiques de l'intersubjectivité », in FASSIN, Didier, BENSA, Alban, *Les politiques de l'enquête, épreuves ethnographique*, Paris, La découverte, 2008, p.323-328.

BENSA, Alban, « Retour sur une ethnologie au long cours », in FASSIN, Didier, BENSA, Alban, *Les politiques de l'enquête, épreuves ethnographique*, Paris, La découverte, 2008, p.19-39.

BENSA, Alban, « De la micro-histoire vers une anthropologie critique », in REVEL, Jacques (sous la dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Hautes Études, Le Seuil-Gallimard, 1996, p.37-70.

Bensa, Alban, Fabre, Daniel (sous la dir.), *Une histoire à soi*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.

BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 2006 [1966].

BERTIN, Jacques, *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, École Des Hautes Études En Sciences Sociales, [1967]1999.

BLONDEL, Alice, « La définition de la politique des scènes nationales et des CDN », in POIRRIER, Philippe (sous la dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe-XXe siècles*, Paris, La documentation française, 2002, p.95-116.

BOLTANSKI, Luc, MALDIDIER, Pierre, *La vulgarisation scientifique et ses agents*, Paris, Centre de sociologie européenne, 1969.

BONNACORSI, Julia, « Les vaches à lait ne vont pas au théâtre », in COUSIN, Saskia, DA LAGE, Emilie, DEBRUYNE, François, VANDIEDONCK, David (sous la dir.), *Le sens de l'Usine. Arts, publics, médiations*, Paris, Éditions Créaphis, 2008, p.107-113.

BOURDIEU, Pierre (sous la dir.), *La Misère du Monde*, Paris, Seuil, 1993.

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Les éditions de minuit, [1984] 2002.

BOURDIN, Alain, « Patrimoine et Demande Sociale », in NEYRET, Régis, *Le Patrimoine Atout du Développement*, Lyon, Presses Universitaires, 1992, pp. 21-30.

BOZONNET, Jean-Paul, « Ce que le territoire fait aux pratiques culturelles. De l'enquête sociologique à la réflexivité », in SAEZ, Jean-Pierre (sous la dir.), *Culture & Société, Un lien à recomposer*, 2008, p.73-88

CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique*, Gallimard, [1966] 2006.

CARDY, Hélène, *Construire l'identité régionale, la communication en question*, Paris, l'Harmattan, 1997.

CAUNE, Jean, *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

CAUNE, Jean, *Pour une éthique de la médiation, Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1999.

CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*, 1.Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.

CHARAUDEAU, Patrick, «Rôles sociaux et rôles langagiers», in VERONIQUE, Daniel, VION, Robert, *Modèles de l'interaction verbale*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1995, p. 79-96.

CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 2005.

CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1979.

CHOAY, Françoise, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006.

COULANGEON, Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2005.

CROZIEZ, Michel, FRIEDBERG, Ehrard, *L'acteur et le système : les contraintes de l'action collective*, Paris, Seuil, 1977.

DAVALLON, Jean, « Lecture stratégique, lecture symbolique du fait social : Enjeu d'une politologie historique », in DAVALLON, Jean, DUJARDIN, Philippe, SABATIER, Gérard, (sous la dir.), *Politique de la mémoire : La commémoration de la Révolution française*, [en ligne], Presses universitaires de Lyon, 1993, http://www.journaldumauss.net/spip.php?page=imprimer&id_article=419, (consultation le 3 octobre 2010).

DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DAVALLON, Jean, *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Hermès, 2006.

DEBARBIEUX, Bernard, VANIER, Martin (sous la dir.), *Ces territoires qui se dessinent*, Paris, Aube, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Logiques de sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969

DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Pau, Éditions Farrago, Publications de l'Université de Pau, [1934] 2005.

DUCRÔT, Oswald et al., *Les mots du discours*, Paris, Éditions de minuit, 1980.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de minuit, 1984.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1979.

ÉQUIPE MIT, *Tourismes 1, Lieux communs*, Paris, Éditions Belin, 2002.

ÉQUIPE MIT, *Tourismes 2, Moments de lieux*, Paris, Éditions Belin, 2005.

ESTEBE, Philippe, *Gouverner la ville mobile, Intercommunalité et démocratie locale*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

ETHIS, Emmanuel (sous la dir.). *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, DEP, Ministère de la culture/La Documentation française, 2002.

ETHIS, Emmanuel, « Les non-publics n'existent pas ! », in ANCEL, Pascale, PESSIN, Alain, *Les Non-publics. Les arts en réceptions*, L'Harmattan, Tome II, 2004b, p.231-248.

ETHIS, Emmanuel, *Les spectateurs du temps : pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2006.

ETHIS, Emmanuel, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, Le spectateur imaginé*, Paris, L'Harmattan, 2004a.

ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2005.

EVANS-PRITCHARD, Edward, Evan, *Anthropologie sociale*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977.

FABIANI, Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre, Le public d'Avignon en action*, Grenoble, PUG, 2008.

FABIANI, Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris, L'harmattan, 2007.

FABIANI, Jean-Louis, POURCEL, Franck, *La petite mer des oubliés*, Graulhet, Le bec en l'air, 2006.

FABIANI, Jean-Louis, POURCEL, Franck, *Rivages de la mer de Berre*, livret d'exposition, 2005b.

FABIANI, Jean-Louis, *Beautés du Sud*, Paris, L'Harmattan, 2005a.

FABIANI, Jean-Louis (sous la dir.), *Le Présent de l'histoire locale*, Marseille, Centre national de la recherche scientifique, Mission du patrimoine ethnologique, Écoles des hautes études en sciences sociales, 1999.

FASSIN, Didier, BENSA, Alban, *Les politiques de l'enquête, épreuves ethnographiques*, Paris, La découverte, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris, Gallimard, 1977.

FLOCH, Jean-Marie, *Identités visuelles*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est ce qu'un auteur ? », conférence publiée dans le Bulletin de la Société française de philosophie, 63 : 3, 73-104 [repris dans *Dits et écrits I (1954-1975)*, Paris, Gallimard, 1994, p.817-849] 1969.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », in *Dits et Écrits II (1976-1988)*, Paris, Gallimard, 2001, p.1571-1581.

FOURNY, Marie-Christine, « Le territoire peut-il être transfontalier et inversement ? Quelques réflexions sur l'hybridité du territoire », in BAUDIN, Gérard, BONNIN, Philippe, *Faire territoire*, Paris, Éditions recherche, 2009, p.147-164.

FRAENKEL, Béatrice, « Enquêter sur les écrits dans l'organisation », in BORZEIX, Annie, FRAENKEL, Béatrice (sous la dir.), *Langage et Travail, Communication, cognition, action*, Paris, Éditions du CNRS, p.231-161.

FRAENKEL, Béatrice, *La signature genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.

FREMONT, Armand, et al., *Faire la géographie sociale aujourd'hui*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2001.

GELLEREAU, Michèle, *Les mises en scène de la visite guidée : communication et médiation*, Paris, L'Harmattan, 2005.

GENESTIER, Philippe, « Aménagement de l'espace, production de sens et identité narrative. Les fonctions identificatoire et institutionnalisante du territoire en question. », in BAUDIN, Gérard, BONNIN, Philippe, *Faire territoire*, Paris, Éditions Recherches, 2009, p.205-226.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, [2002] 1987.

GERVAIS-LAMBONY, Philippe, *Territoires citadins. 4 villes africaines*, Paris, Belin, 2003.

GIRARD, Nicole, « Territoires institutionnels et territoires "réels" dans la région marseillaise : quelle adéquation ? », in DONZEL, André, *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuse et Laros, p.209-223.

GIRARD, Tobias, « Ceci n'est pas un pipe-line », in POURCEL, Franck (sous la dir.), *La petite mer des oubliés. Étang de Berre : paradoxe méditerranéen, catalogue des expositions*, Éditions Le Bec en l'air, Manosque, 2006, p. 28-31.

GRARD, Julien, « Devoir se raconter. La mise en récit de soi, toujours recommencée », in Bensa, Alban, Fassin, Didier, *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, Paris, La découverte, 2008, p.143-163.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

GRIZE, Jean-Blaize, *Logique et langage*, Paris, Ophrys, 1990.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950, [édition électronique, 2001], http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, (consulté le 3 mai 2007).

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HEIDEGGER, Martin, « Bâtir habiter penser », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958 [1954], p. 170-193.

HENNION, Antoine, GOMART, Emilie, MAISONNEUVE, Sophie, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amateur de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000.

JACOB, Christian, *L'empire des cartes*, Paris, Albin Michel, 1992.

JACOBI, Daniel, « A propos de l'analyse des images d'exposition : du document à sa reproduction », in *Approches des questions culturelles en Sciences de l'information et de la communication*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 2007, p.223-234.

JACOBI, Daniel, *La communication scientifique. Discours, figures, modèles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1999.

JAISSON, Marie, « Mémoire collective et espace social », in HALBWACHS, Maurice, *Topographie légendaire des évangiles en Terre sainte*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p.73-96.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JEANNERET, Yves, « Supports et ressorts de l'anonymat », in LAMBERT, Frédéric (sous la dir.), *Figures de l'anonymat : médias et société*, Paris, L'harmattan, 2001, p. 193-200.

JEANNERET, Yves, *L'affaire Sokal ou la querelle des impostures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

JEUDY, Henri-Pierre, « L'anthropologie politique en question », in ABELES, Marc, *Anthropologie du politique*, Paris, Armand Colin, 1997.

JODELET, Denise (sous la dir.), *Les représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, [1991] 1994.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

KMEC, Sonja, « Les constructions discursives de la Grande Région », in CRENN, Gaëlle, DESHAYES, Jean-Luc, *La construction des territoires en Europe. Luxembourg et Grande Région : avis de recherche*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p.43-61.

LAMBERT, Frédéric (sous la dir.), *Les Figures de l'anonymat*, Paris, L'Harmattan, 2001.

LAMIZET, Bernard, « Le concept de territoire urbain », in Cousin, Saskia et al., *Le sens de l'usine*, Paris, Greaphys, 2008, p.75-83.

LAMIZET, Bernard, *Les lieux de la communication*, Liège, Mardaga, 1992.

LATOUR, Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La découverte, 2007.

LAZZAROTTI, Olivier, « Identités urbaines : main basse sur la ville », in MORISSET, Lucie et NOPPEN, Luc (sous la dir.), *Les identités urbaines*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 37-58.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, [1975] 1996.

LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », in ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel, LENCLUD, Gérard (sous la dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, MSH, 1992, p.9-37.

LIBOIS, Boris, *La communication publique, Pour une philosophie politique des médias*, Paris, L'Harmattan, 2002.

LUSSAULT, Michel, *L'homme spatial*, Paris, Seuil, 2007.

MABILEAU, Albert (sous la dir.), *A la recherche du local*, Paris, L'Harmattan, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1994.

MARIN, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

MARTIN-LAGARDETTE Jean-Luc, *Le guide de l'écriture journalistique*, Paris, La Découverte, [1984] 2005.

MELE, Patrice, « Identifier un régime de territorialité réflexive », in VANIER, Martin (sous la dir.), *Territoires, territorialité, territorialisation, Controverses et perspectives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p.45-55.

MERLIN, Pierre, *Les villes nouvelles en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.

MIEGE, Bernard, *La société conquise par la communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996.

MONDADA, Lorenza, *Décrire la ville - la construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Anthropos, 2000.

MORIN, Edgar, *Commune en France, la métamorphose de Plodemet*, Paris, Fayard, 1967.

MORISSET, Lucie K., NIPPEN Luc, SAINT-JACQUES, Denis (sous la dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999.

MORISSET, Lucie K., NIPPEN, Luc (sous la dir.), *Identités urbaines*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003.

MOULINIER, Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002.

OLIVE, Maurice, OPPENHEIM, Jean-Pierre, « La communauté urbaine de Marseille : un fragment métropolitain », in BARAIZE, François, NEGRIER, Emmanuel, *L'invention politique de l'agglomération*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.31-66.

OSTROWETSKY, Sylvia, *L'imaginaire bâtisseur*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983.

OZOUF-MARIGNIER, Marie-Vic, « Le territoire, la géographie et les sciences sociales : aperçus historiques et épistémologiques », in VANIER, Martin (sous la dir.), *Territoires, territorialité, territorialisation, Controverses et perspectives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

PAGES, Dominique, PELISSIER, Nicolas (sous la dir.), *Territoires sous influence*, Tome I & II, Paris, L'Harmattan, 2000, 2001.

PAILLARD, Bernard, *La damnation de Fos*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

PAILLIART, Isabelle, « Communication et Territoires », in VIALON, Philippe (sous la dir.), *Communication et Médias en France et en Allemagne*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.37-44.

PAILLIART, Isabelle, *Les territoires de la communication*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1993.

PAQUOT, Thierry, YOUNES, Chris (sous la dir.), *Le territoire des philosophes, Lieu et espace dans la pensée au XXème siècle*, Paris, La découverte, 2009.

PASQUIER, Dominique, « La culture comme activité sociale », Maigret, Eric, Macé (sous la dir.) *Penser les médiacultures*, Paris, Armand Colin, 2005.

PASSERON, Jean-Claude, « L'œil et ses maîtres : fable sur les savoirs et les plaisirs de la peinture », Postface à *Les Jolis paysans peints*, Marseille, IMEREC, décembre 1989, p. 99-123.

PASSERON, Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Albin Michel, [1991] 2006.

PASSERON, Jean-Claude, PEDLER, Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, IMEREC, 1991a.

PASSERON, Jean-Claude, REVEL, Jacques (sous la dir.), *Penser par cas, ou comment remettre les sciences sociales à l'endroit*, Paris, Les éditions de l'EHESS, 2005.

PASSERON, Jean-Claude, REVEL, Jacques, « Penser par cas. Reasonner à partir de singularités » in *Penser par cas, ou comment remettre les sciences sociales à l'endroit*, Paris, Les éditions de l'EHESS, 2005, p.9-44.

PEDLER, Emmanuel, ZERBIB, Olivier, « Les dessous des cartes. Le Festival comme révélateur d'un territoire culturel », in ETHIS, Emmanuel (sous la dir.), *Avignon, le public réinventé*, Paris, La documentation française, p.185-211.

PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, [1958] 2000.

PERRIN, Laurent (sous la dir.), *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Presses de l'Université, n° 28, 2005, p. 105-123.

PLANTIN, Christian, *L'argumentation*, Paris, Seuil, 1996, [en ligne], <http://icar.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/publications.htm>, (consulté le 03 mai 2011)³⁴².

QUILES, Jean-Pascal, « Intercommunalité et intervention de l'État dans les villes nouvelles », in VADELORGE, Loïc, *L'action culturelle dans les villes nouvelles*, Paris, La documentation Française, 2005, p.105-128.

RAFFESTIN, Claude, « Écogénèse territoriale et territorialité », in AURIAC, Franck, BRUNET, Roger, (sous la dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, Fayard, 1986.

RAFFESTIN, Claude, *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, LITEC, 1980.

RANGEON, Philippe, et al., *La communication politique*, Paris, Presses universitaires de France -CURAPP, 1991.

REVEL, Jacques (sous la dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Hautes Études, Le Seuil-Gallimard, 1996.

³⁴² La pagination présente dans le corps du mémoire de thèse est celle de la version numérique de l'ouvrage.

RICARD, Georges, *Marseille-sur-Fos ou la conquête de l'ouest, Histoire du commerce et de l'industrie de Marseille, XIXe-XXe siècles*, Tome III, Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille, 1989.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tome I, II, III, Paris, Seuil, 1983, 1984, 1985.

RIFKINS, Jérémy, *L'âge de l'accès : la vérité sur la nouvelle économie*, Paris, La Découverte, 2000.

RONCAYOLO, Marcel, *L'imaginaire de Marseille, port, ville, pôle, Histoire du commerce et de l'industrie de Marseille, XIXe-XXe siècles*, Tome V, Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille, 1990a.

RONCAYOLO, Marcel, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1990b.

RONCAYOLO, Marcel, *Lectures de villes*, Marseille, Parenthèses, 2002.

SAEZ, Guy, « Les politiques culturelles des villes. Du triomphe du public à son effacement », in DONNAT Olivier, TOLILA, Paul (Sous la direction de), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences PO, 2003, p.197-225.

SAEZ, Guy, « Les communes », in WARESQUIEL, Emmanuel de (sous la dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS Éditions Larousse, 2001, p.144-148.

SARFATI, Georges-Elia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan Université, 1997.

SASSEN, Saskia, *La Ville globale : New York, Londres, Tokyo*, Paris, Descartes et Cie, 1996 [1991].

SAUVAYRE, Anne, VANONI, Didier, « L'intercommunalité à l'heure de la fermeture des EPA à Cergy et Saint-Quentin-en-Yvelines », in VADELORGE, Loïc (sous la dir.), *Gouverner les villes nouvelles. L'État et les collectivités locales (1960-2005)*, Paris, Manuscrit.com, collection Manuscrit Université, 2005, p.359-372.

SEMPRINI, Andréa, *Analyser la communication 2 : regards sociosémiotiques*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SEMPRINI, Andrea, *Analyser la communication. Comment analyser les images, les médias, la publicité*, Paris, L'Harmattan, 1996.

SEMPRINI, Andrea, *La marque*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

SFEZ, Lucien, *La Politique Symbolique*, Presses universitaires de France, 1993 [1978].

SFEZ, Lucien, *Critique de la Communication*, Paris, Seuil, 1988.

SHAEFFER, Jean-Marie, *Les Célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.

SINGLY, François de, *Les Adonaissants*, Armand Colin, 2006.

STOCK, Mathis, « Théorie de l'habiter. Questionnements », in PAQUOT, Thierry, LUSSAULT, Michel, YOUNES, Chris, (sous la dir.), *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris, La Découverte, 2007, pp. 103-125.

TAYLOR, Charles, *Le malaise de la modernité*, Paris, Éditions du cerf, 1999.

URFALINO, Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La documentation française, 1996.

VADELORGE, Loïc (sous la dir.), *Gouverner les villes nouvelles. L'État et les collectivités locales (1960-2005)*, Paris, Manuscrit.com, collection Manuscrit Université, 2005.

VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte, Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La découverte, 1999, [en ligne], <http://vandendorpe.org/papyrus/PapyrusenLigne.pdf>, (consulté le 08 novembre 2010).

VILAR, Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975.

VION, ROBERT, « "Effacement énonciatif" et stratégies discursives », in MATTIA, Monique, JOLY, André (sous la dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, 2001, p.331-354.

VION, Robert, « Du sujet en linguistique », in *Les sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 189-202.

VION, ROBERT, « Modalisation, dialogisme et polyphonie », in PERRIN, Laurent (sous la dir.), *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Presses de l'Université, n° 28, 2005, p. 105-123.

WARESQUIEL, Emmanuel de (sous la dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS Éditions – Larousse, 2001.

WEBER, Florence, *Manuel de l'ethnographe*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

WEBER, Max, *Le savant et le politique*, Paris, Éditions 10/18, 1963 [1959].

WINKIN, Yves, « De la pertinence de la notion d'enchantement », in SIMONIN, Jacky (sous la dir.), *Communautés périphériques et espaces publics émergents*, Paris, L'Harmattan, 2002.

WINKIN, Yves, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 1996.

WOLTON, Dominique, *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, Paris, Flammarion, 1990.

YATES, Frances Amélia, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1976 [1966].

THESES ET HDR CONSULTEES

COUSIN, Saskia, *L'identité au miroir du tourisme. Usages et Enjeux des politiques de tourisme culturel*, Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et ethnologie sous la direction de Marc Abélès, soutenue en 2002 à l'École des hautes études en sciences sociales.

DALBAVIE, Juliette, *La patrimonialisation de la chanson entre musée et mémoire collective : l'exemple de Georges Brassens à Sète*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication sous la direction de Daniel Jacobi et d'Emmanuel Ethis, soutenue en 2008 à l'Université d'Avignon.

ETIEMBRE, Loïc, *La communication des Journées du patrimoine : de la dimension institutionnelle à la dimension symbolique*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication sous la direction de Jean Davallon, soutenue en 2002 à l'Université d'Avignon.

LE MAREC, Joëlle, *Ce que le terrain fait aux concepts : vers une théorie des composites*, Habilitation à diriger des recherches, Université Paris VII, 2002b, [en ligne] http://sciences-medias.ens-lsh.fr/scs/IMG/pdf/HDR_Le_Marec.pdf, (consulté le 10 octobre 2010).

MALINAS, Damien, *Transfert une fois ? Pour toujours ? Portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication sous la direction d'Emmanuel Ethis et de Jean-Louis Fabiani, soutenue en 2006 à l'Université d'Avignon.

SOUCHIER, Emmanuel, *Lire et écrire : éditer – des manuscrits aux écrans autour de l'œuvre de Raymond Queneau*, Habilitation à diriger des recherches, université Paris VII-Denis-Diderot, 1998.

TARDY, Cécile, *La construction patrimoniale d'un territoire : le cas du Parc naturel régional Livradois-Forez*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication sous la direction de Jean Davallon et d'André Micoud, soutenue en 1999 à l'Université Jean Monnet Saint-Etienne.

TEISSIER, Dominique, *La construction de l'espace intercommunal dans le discours des acteurs, Le cas des communautés de communes de L'Indre*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication sous la direction de Bernard Lamizet, soutenue en 1997 à l'Université d'Avignon.

ÉTUDES ET RAPPORTS

HERAT, Arlette, *L'espace public en ville nouvelles. Évolution de la notion d'espace public et réalisation d'espaces publics à Villeneuve-d'Ascq et Vitrolles (Rives de l'étang de Berre)*, rapport de synthèse, 2005.

ABELES, Marc, *Itinéraires en anthropologie politique*, Habilitation à diriger des recherches, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1989, <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00371559/fr/>, (consulté le 3 juin 2010).

Balladur, Édouard, *Il est temps de décider*, Rapport au Président de la République, comité pour la réforme des collectivités locale, Paris, La documentation française, Fayard, mars 2009 [En ligne], consultation le 20 juin 2009, <http://lesrapports.ladocumentationfrancaise.fr/BRP/094000097/0000.pdf>

BROUANT, Jean-Philippe, « Les aspects juridiques et politiques de l'intercommunalité en ville nouvelle : construction de l'intérêt commun et de l'identité intercommunale », In *Vers l'intercommunalité de projet. De l'expérience des villes nouvelles aux communautés d'agglomération*, Actes de la journée d'étude, Programme interministériel d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles françaises, juillet 2005, p.19-25.

CHIFFERT, Annie, LECAT, Robert, RELIQUET, Philippe, *Rapport sur la rénovation des instruments juridiques des services publics culturels locaux*, février 1999, ministère de la Culture et de la communication, Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, 122 p.

DALLIER, Philippe, *Rapport d'information du Sénat fait au nom de l'Observatoire de la décentralisation sur l'intercommunalité à fiscalité propre*, N°193, session ordinaire de 2005-2006, 1^{er} février 2006.

DELVAINQUIERE, Jean-Cédric, DIETSCH, Bruno, *L'intercommunalité culturelle : un état des lieux*, Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication, Programme politiques publiques et régulations, mai 2008, 11 p., [en ligne], <http://www2.culture.gouv.fr/deps/fr/2008-5interco.pdf>, (consulté le 02 septembre 2008).

DELVAINQUIERE, Jean-Cédric, DIETSCH, Bruno, *Les dépenses culturelles des collectivités locales en 2006 : près de 7 milliards d'euros pour la culture*, Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication, Programme politiques publiques et régulations, mars 2009, 32 p., [en ligne], http://couac.lautre.net/article.php3?id_article=154, (consulté le 13 mai 2009).

Financements publics de la culture en 2008 – l'intercommunalité culturelle en Paca, ARCADE, Agence régionale des arts du spectacle Paca, [en ligne], <http://www.arcade-paca.com/observation/les-etudes-de-larcade/financements-publics-de-la-culture/les-financements-publics-de-la-culture-en-paca-2008-intercommunalite/>, (consulté le 13 juillet 2011).

Lettre d'observations définitives relative à la gestion du SAN « Ville nouvelle de Fos », exercices 1993-1998, mai 2000, Chambre régionale des comptes de PACA, [en ligne], (consulté le 06 février 2009), <http://www.ccomptes.fr/fr/CRC22/documents/ROD/PAL200013.pdf>.

NEGRIER, Emmanuel, Montpellier, la ville inventée, Plateforme d'observation des projets et Stratégies urbaines, [en ligne], février 2008, (consulté le 18 mai 2011), http://www.popsu.archi.fr/POPSU1/valorisation/IMG/pdf/Montpellier_-_Culture.pdf

Rapport d'activité 2003, SAN Ouest Provence.

Rapport d'activité 2004, SAN Ouest Provence.

Rapport d'activité 2008, SAN Ouest Provence.

SAUVAYRE, Anne, VANONI, Didier et al., *Identités, représentations collectives et gouvernance urbaine dans les villes nouvelles de Cergy Pontoise et de Saint-Quentin-en-Yvelines*, Rapport de recherche, Programme d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles, juillet 2004, [en ligne], <http://www.villes-nouvelles.developpement-durable.gouv.fr/vie/rapports/identites.pdf>, (consulté le 15 juin 2006).

TOURAINÉ, Alain, LOJKINE, Jean, MELENDRES, Marina, *La création des villes nouvelles*, rapport de recherches du Laboratoire de sociologie industrielle de l'EPHE, IAURP, dactyl., 1968.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	15
PREMIERE PARTIE : TERRITOIRE(S) ET COMMUNICATION.....	33
CHAPITRE 1. TERRITOIRE(S) DANS TOUS LES SENS : HISTOIRE D'UNE NOTION QUI TRAVERSE LES DISCIPLINES ET LES CHAMPS D'ACTION	37
1.1. Rhétorique territoriale ou territoire comme « panacée universelle »	38
1.1.1. Territoire(s) : une notion scientifiquement encore crédible ?	38
1.1.2. Instabilité de la notion de territoire.....	40
1.1.3. Faire ou ne pas faire avec une notion semi-savante ?.....	41
1.2. Généalogie du territoire des sciences sociales : perspective historique d'une notion migrante	43
1.2.1. De la dimension politique à la dimension éthologique.....	43
1.2.2. Usage récent du territoire en géographie	47
1.2.3. Le territoire dans les Sciences de l'information et de la communication	48
1.3. Territoire produit, territoire vécu.....	51
1.3.1. Du territoire à la territorialité ou le glissement de l'espace du politique à l'espace vécu..	52
1.3.2. Territorialité spectatorielle : une notion-outil pour approcher la question de la sortie au théâtre	53
1.4. De la surabondance de sens à l'incertitude des territoires.....	55
1.4.1. De la fin des territoires à leur montée en puissance	56
1.4.2. Revalorisation du local ou montée en puissance des territoires	59
1.4.3. Paradigme de la complexité territoriale	62
CHAPITRE 2. CONSTRUCTION IDENTITAIRE ET INTERCOMMUNALITES	65
2.1. Territoires « nouveaux » : les intercommunalités et la communication.....	66
2.1.1. Petite histoire de l'intercommunalité en France : de la Révolution française aux villes nouvelles.....	68
2.1.2. Développement de l'intercommunalité ou le mal français de l'émiettement communal..	69
2.1.3. Développement de l'intercommunalité.....	70
2.2. Villes nouvelles françaises : laboratoire de l'intercommunalité ?	74
2.2.1. Le contexte d'émergence du projet des villes nouvelles	75
2.2.2. Cadres juridique et administratif des villes nouvelles	77
2.2.3. Villes nouvelles en quête d'identité.....	82
2.3. Enjeu identitaire de la communication des EPCI	85

2.3.1.	Identité sociale et identité territoriale ou le lien étroit entre l'individu et l'espace.....	86
2.3.2.	Identité narrative ou mise en récit d'un territoire.....	88
2.4.	<i>Construction identitaire, entre logique de la représentation et logique de l'appartenance</i>	94
2.4.1.	Exemples de renouvellement des identités.....	94
2.4.2.	Construction identitaire du territoire : avoir du sens pour ceux à qui elle est destinée	95
2.4.3.	Logiques sériées de l'identité locale.....	97
2.4.4.	Identité comme tension dans un système de représentation politique polycentriste	98
2.5.	<i>Communication des EPCI</i>	103
2.5.1.	Communication et fabrique d'une communauté de territoires	104
2.5.2.	De la décentralisation au développement de l'information locale : l'entrée en communication des collectivités territoriales.....	105
2.5.3.	Communication politique, communication publique, communication territoriale : des registres de communication imbriqués	107
2.6.	<i>Développement de la communication territoriale ou entrée en concurrence des collectivités territoriales</i>	109
2.6.1.	Missions de la communication territoriale	111
2.6.2.	Médias au service de la communication territoriale	112

DEUXIEME PARTIE : APPROCHE COMMUNICATIONNELLE DU PROCESSUS D'ENCHANTEMENT DU TERRITOIRE D'OUEST PROVENCE 117

CHAPITRE 3. APPROCHE ETHNO-SEMIOTIQUE DU CAS OUEST PROVENCE : UN REGARD REFLEXIF SUR LA

METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE	121
3.1. <i>Opération de construction de l'objet de recherche</i>	122
3.1.1. Terrain(s)	122
3.2. <i>Corpus : objet sériel et heuristique</i>	126
3.2.1. Problématique, corpus, méthodologie	127
3.3. <i>Regards méthodologiques croisés : approche ethno-sémiotique du processus de territorialisation</i>	131
3.3.1. Les discours circulants et les discours provoqués : un corpus hétérogène	133
3.4. <i>Territoire d'Ouest Provence : enquête de terrain à ancrage monographique</i>	142
3.4.1. Enquête monographique : pour la revalorisation de la pensée par cas	142
3.4.2. Pour une « analyse "extérieure" de soi-même » : l'auto-analyse comme instrument d'objectivation	144
3.4.3. Enquête ethnographique en terre connue	148
3.4.4. Limites liées à la place assignée à l'enquêteur	150

CHAPITRE 4. 153

OUEST PROVENCE, UN TERRITOIRE EN TENSION..... 153

4.1. La question identitaire à l'échelle de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre ..	154
4.1.1. Histoire d'un territoire d'industrie.....	154
4.1.2. Territoire si éloigné de l'imagerie provençale	157
4.1.3. Les rives de l'étang de Berre : une « Terre d'industrie »	159
4.2. Création de la zone industrialo-portuaire de Fos-sur-Mer et naissance de la ville nouvelle des rives de l'étang de Berre.....	165
4.2.1. Territoire explosif en zone fortement urbanisée : la zone industrialo-portuaire de Fos (ZIP)	167
4.2.2. Territoire de pollution	168
4.2.3. Pollution subie : le cas de l'incinérateur de Fos	171
4.3. Ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre : une ville nouvelle disloquée.....	173
4.3.1. Histoire de la constitution de la ville nouvelle des Rives de l'étang de Berre.....	173
4.3.2. Ville nouvelle mise en pièces	179
4.4. Ville nouvelle de Fos ou SAN du Nord Ouest de l'étang de Berre	181
4.4.1. Portrait de territoire: un territoire hétérogène	182
4.4.2. Enjeux politique et symbolique de l'entrée dans le droit commun de la ville nouvelle de Fos	184
4.4.3. Tension entre Ouest Provence et Marseille, et Ouest Provence et l'État.....	186

CHAPITRE 5. OUEST PROVENCE OU LE TERRITOIRE ENCHANTE ? POUR UNE REINVENTION DES FORMES DE LEGITIMATION DU SYSTEME DE REPRESENTATION DU POLITIQUE	191
5.1. Représentation et symbolisation du territoire : la réinvention du territoire intercommunal.....	193
5.1.1. Communication et légitimité : une affaire de croyances et de représentations.....	195
5.1.2. Une approche anthropologique de la représentation du politique : le symbolique au cœur du politique.....	199
5.1.3. Notion de symbole.....	201
5.1.4. Violence symbolique.....	202
5.1.5. Notion de légitimité en question	203
5.2. Récit de fondation : affirmation identitaire dans l'espace concurrentiel des territoires	207
5.2.1. Fin de la ville nouvelle de Fos comme événement.....	208
5.2.2. Le discours d'inauguration de la nouvelle identité ou la naissance d'Ouest Provence	210
5.2.3. Exhortation au changement pour plus de commun ou le discours d'inauguration comme discours épideictique	224
5.2.4. Récit de fondation et légitimation d'Ouest Provence	226
5.3. Transfiguration de l'identité territoriale ou processus de provençalisation de l'imaginaire des Rives de l'étang de Berre	248
5.3.1. Ouest Provence ou l'eutopisation du territoire intercommunal	248

5.3.2. Fonctions de la (re)nomination	253
5.3.3. Redéfinition touristique d'un lieu : Récits de voyage et guides touristiques par Jean-Claude Chamboredon et Anne Méjean	256

TROISIEME PARTIE : LA REGIE CULTURELLE *SCENES ET CINES* COMME NOUVEAU LIEU DU POLITIQUE ?263

CHAPITRE 6. REGIE CULTURELLE *SCENES ET CINES*, UN DISPOSITIF SOCIO-SYMBOLIQUE267

6.1. <i>Intercommunalité culturelle en France</i>	268
6.1.1. Financements publics de la culture depuis 2006 : la forte disparité de l'engagement des EPCI dans le domaine culturel	270
6.2. <i>Intercommunalité culturelle ouest provençale : une histoire héritée des villes nouvelles françaises</i>	278
6.2.1. Compétence culturelle des SAN : principe de la compétence à la carte	278
6.2.2. Expérience des villes nouvelles dans le domaine de la culture	280
6.2.3. Organisation culturelle sur le territoire d'Ouest Provence	283
6.3. <i>De la direction des Affaires culturelles à la régie culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence</i>	286
6.3.1. Direction des Affaires culturelles du SAN Ouest Provence : la « multicommunauté » à l'œuvre	286
6.3.2. Légitimité fragile de la compétence culturelle intercommunale	291
6.3.3. Commission culture et sport : le lieu de la définition de la politique culturelle ouest provençale ?	293
6.3.4. Régie culturelle <i>Scènes et Cinés</i> : affirmation d'une volonté d'intercommunalisation de la culture	297
6.3.5. Présentation de la régie culturelle <i>Scènes et Cinés</i> Ouest Provence	299
6.3.6. Régie <i>Scènes et Cinés</i> comme miroir des relations complexes entre élus et professionnels de la culture	307
6.4. <i>Logos de la régie : vouloir se représenter, vouloir se faire un nom</i>	321
6.4.1. Logos de la régie SCOP : volonté de se faire un nom sur la scène politique et culturelle locale	322
6.4.2. Variation de logos révélatrice du processus de stabilisation de l'identité de la régie	324
6.4.3. Enjeux de production de l'identité visuelle de la régie : le logo comme mise en scène du pouvoir de l'intercommunalité	326

CHAPITRE 7. DEMANDEZ LE PROGRAMME ! APPROCHE FORMELLE DE L'OBJET « PROGRAMME DE SAISON » DE

***SCENES ET CINES*.....331**

7.1. <i>Programme de saison de la régie culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence</i>	332
7.1.1. « Que font les programmes de saison artistique et culturelle ? »	332
7.1.2. Définition de l'objet « programme de saison artistique et culturelle »	334
7.1.3. Programme de la régie <i>Scènes et Cinés</i>	336
7.1.4. Programme comme avant-texte	337

7.1.5. Programme comme épitexte éditorial ?	340
7.2. Description de la matérialité du programme : hétérogénéité sémiotique et discursive du style	343
7.3. Le catalogue des spectacles	349
7.3.1. Catalogue des spectacles ou dire de sortir au théâtre et comment faire pour sortir au théâtre	351

CHAPITRE 8. ÉNONCIATION POLYPHONIQUE ET ARGUMENTATION : L' « EDITORIAL DE SAISON » DE LA REGIE SCOP

.....	387
8.1. Énonciation polyphonique dans les programmes de la régie	388
8.1.1. Mises en scènes énonciatives dans le programme : vouloir se faire un nom à l'échelle d'un territoire intercommunal.....	389
8.1.2. Postures énonciatives dans le programme de la régie Scènes et Cinés Ouest Provence ..	391
8.2. Théories de l'énonciation.....	393
8.2.1. Pour une approche polyphonique de l'énonciation dans les programmes	395
8.3. Éditorial : lieu d'affirmation de l'autorité et de l'identité territoriale.....	398
8.3.1. Éditorial dans le programme de saison théâtrale	402
8.3.2. Ce que nous dit le texte second de l'éditorial.....	404
8.4. Ce que nous dit le texte premier ou pour une approche linguistique et textuelle de l'éditorial de saison	415
8.4.1. Identité lexicale ouest provençale dans les éditoriaux des saisons ?	415
8.4.2. Une stratégie de positionnement qui s'énonce par l'argumentation.....	419
8.5. Célébration de la présentation de la nouvelle saison à la mise en scène hiérarchisée des rapports	441
8.5.1. Présentation de saison théâtrale à Ouest Provence ou la célébration de la nouvelle saison théâtrale	441
8.5.2. Rituel culturel politisé.....	452

QUATRIEME PARTIE : APPROCHE ETHNO-SEMIOTIQUE DES PUBLICS DE LA REGIE CULTURELLE..... 455

CHAPITRE 9. LES PUBLICS DE LA REGIE SCENES ET CINES : DE LA FIGURE DE L'HABITANT A L'ABONNE..... 459

9.1. Figures des publics inscrites dans les productions discursives de la régie SCOP....	460
9.1.1. L'habitant comme figure générique des discours culturels des élus communautaires	460
9.1.2. Mot d'habitant comme typique de la rhétorique contemporaine de l'action publique locale	464
9.1.3. Conception des publics des équipements culturels qui s'apparente à celle des écomusées .	467
9.1.4. Figure de l'habitant comme public inventé par les entrepreneurs identitaires : les publics de culture comme groupe territorial	469

9.2. Publics inventés de la régie : l'habitant comme catégorie d'action publique locale. ..	472
9.2.1. Public de la régie comme communauté préexistante à l'objet culturel ou la naturalisation d'une représentation territoriale du public	472
9.2.2. Question territoriale dans l'étude des publics.....	473
9.2.3. Pour un changement de paradigme : de l'habitant d'un lieu à l'« habitant temporaire » 475	
9.3. Enquête ethnographique des abonnés de la régie culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence	478
9.3.1. Enquête ethnographique auprès des spectateurs-abonnés de la régie culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence	479
9.3.2. Entretiens avec les abonnés	482
9.3.3. La construction de la relation d'enquête.....	488
9.4. Une enquête ethnographique auprès des abonnés de Scènes et Cinés	494
9.4.1. Abonnés de la régie SCOP : leurs usages du programme	494
9.4.2. Les différents régimes de la territorialité spectatorielle	502
CONCLUSION GENERALE	513
BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITES	537
ANNEXES.....	571
ANNEXE 1 : TABLE DES CARTES	572
ANNEXE 2 : TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	573
ANNEXE 3 : TABLE DES TABLEAUX ET SCHEMAS	575
ANNEXE 4 : TABLE DES SIGLES	576
ANNEXE 5 : DECRET N°2001-905 DU 3 OCTOBRE 2001, DECLARANT LA FIN DE LA VILLE NOUVELLE	578
ANNEXE 6 : DISCOURS D'INAUGURATION DE LA NOUVELLE IDENTITE D'OUEST PROVENCE	580
ANNEXE 7 : EXTRAIT DU JOURNAL D'OUEST PROVENCE (RECIT DE FONDATION).....	585
ANNEXE 8 : DELIBERATION DU PROJET DE CREATION DE LA REGIE CULTURELLE.....	587
ANNEXE 9 : ÉDITORIAUX DE SAISON DE LA REGIE CULTURELLE SCENES ET CINES OUEST PROVENCE DE 2006 A 2012	590

Annexes

ANNEXE 1 : TABLE DES CARTES

Carte 1 : Carte du département des Bouches du Rhône (source : Insee, 2009) ...	155
Carte 2 : Carte du territoire d'Ouest Provence (source : Ouest Provence)	156
Carte 3 : Carte des intercommunalités des Bouches du Rhône en 2006 (source : Insee, Observatoire économique et social, Ouest Provence)	156
Carte 4 : Carte du pourtour de l'étang de Berre, une zone fortement industrialisée (Source : Airfobep)	160

ANNEXE 2 : TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Une du journal intercommunal Ouest Provence n°25, janvier-février 2009.....	170
Figure 2 : Couverture du journal intercommunal Ouest Provence n°22, juillet-août 2008.....	229
Figure 3 : Couverture du journal intercommunal Ouest Provence n°13, juillet-août 2006.....	229
Figure 4 : Logo de la régie culturelle <i>Scènes et Cinés</i> Ouest Provence en 2006, avant-programme	322
Figure 5 : Logo de la régie culturelle <i>Scènes et Cinés</i> Ouest Provence de 2006 à 2008.....	323
Figure 6 : Logo de la régie culturelle <i>Scènes et Cinés</i> Ouest Provence depuis 2009	323
Figure 7 : Logo de la régie SCOP, programme de saison théâtrale 2009-2010...	326
Figure 8 : Présentation du spectacle <i>Vers toi Terre Promise</i> , programme de saison 2010-2011 de la régie SCOP.....	355
Figure 9 : Sommaire extrait du programme de la saison 2009-2010 de <i>Scènes et Cinés</i> Ouest Provence	365
Figure 10 : Présentation des salles de la régie, extrait du programme de la saison 2009-2010 de <i>Scènes et Cinés</i> Ouest Provence.....	367
Figure 11 : Sommaire du programme de la régie SCOP, saison 2006-2007	370
Figure 12 : Légende, programme de la régie culturelle <i>Scènes et Cinés</i> Ouest Provence, saison 2009-2010.....	372

Figure 13 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2007-2008	374
Figure 14 : Extraits du programme de la régie SCOP, saison 2009-2010	374
Figure 15 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2009-2010	374
Figure 16 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2008-2009	374
Figure 17 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2011-2012, rubrique "Mode d'emploi"	380
Figure 18 : Extrait du programme de la régie SCOP, saison 2010-2011	383
Figure 19 : Éditorial du programme de la saison 2007-2008, régie culturelle SCOP	405
Figure 20 : Éditorial du programme de la saison 2011-2012, régie culturelle SCOP	405
Figure 21 : Signature de l'éditorial dans le programme 2006-2007 de la régie SCOP	410
Figure 22 : Signatures de l'éditorial dans le programme 2011-2012 de la régie SCOP	411
Figure 23 : Signatures de l'éditorial dans le programme 2008-2009 de la régie SCOP	410
Figure 24 : Photographie d'une page intérieure du press-book de MM, le 04 avril 2009, entretien n°8b	499
Figure 25 : Photographie de la couverture du press-book de MM., le 4 avril 2009, entretien n°8b	499

ANNEXE 3 : TABLE DES TABLEAUX ET SCHEMAS

Tableau 1: Tableau récapitulatif des entretiens ethnographiques	140
Tableau 2 : Tableau des distances avec les villes d'Ouest Provence et quelques grandes agglomérations (source : Ouest Provence)	158
Tableau 3 : Répartition de la population d'Ouest Provence en 2007 (source INSEE)	181
Tableau 4 : Tableau de la structure compositionnelle du récit de fondation d'Ouest Provence	239
Tableau 5 : Schéma de la structure compositionnelle du récit de fondation ouest-provençal intégré à la représentation de la mise en intrigue tel qu'elle est développée par Paul Ricoeur dans Temps et Récit (1983, 1984, 1985).	244
Tableau 6 : Tableau d'analyse de la structuration des six programmes de la régie SCOP (2006-2012)	343

ANNEXE 4 : TABLE DES SIGLES

ACVNF : Association culturelle de la ville nouvelle de Fos

ARCADE : Agence régionale des arts du spectacle de la région PACA

CA : Communauté d'agglomération

CAC : Centre d'action culturelle

CC : Communauté de communes

CEC : Centre éducatif et culturel

CET : Cotisation économique territoriale

CGCT : Code général des collectivités territoriales

CPS : Catégories socioprofessionnelles

CU : communauté urbaine

CUM : Communauté urbaine de Marseille

DAC : direction des affaires culturelles

DATAR : Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale

EPA : Établissement public d'aménagement

EPCI : Établissements publics de coopération intercommunale

GCVN : Groupe central des villes nouvelles

Loi ATR : loi d'orientation sur l'Administration territoriale de la République

Loi LOADDT : loi d'orientation d'aménagement et de développement durable du territoire

Loi LOADT : loi d'orientation d'aménagement et de développement du territoire

MPM : Marseille Provence métropole

OIN : Opération d'intérêt national

OP : Ouest Provence

PQR : Presse quotidienne régionale

SAN : Syndicat d'agglomération nouvelle

SANOP : Syndicat d'agglomération nouvelle Ouest Provence

SCAAN : Syndicat communautaire d'aménagement de l'agglomération nouvelle

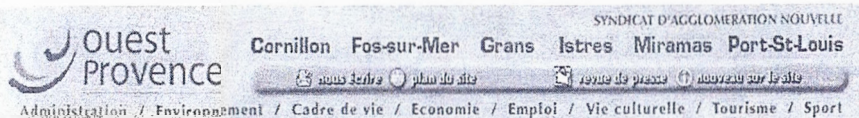
SCOP : Scènes et Cinés Ouest Provence

SIVOM : Syndicat intercommunal à vocations multiples

SIVU : Syndicat de communes à vocation unique

TPU : Taxe professionnelle unique

**ANNEXE 5 : DECRET N°2001-905 DU 3 OCTOBRE 2001,
DECLARANT LA FIN DE LA VILLE NOUVELLE**



Textes officiels

[accueil](#) > [San](#) > [textes officiels](#)

Décret no 2001-905 du 3 octobre 2001 considérant comme terminées les opérations de construction et d'aménagement de l'agglomération nouvelle du nord-ouest de l'étang de Berre

(publié au Journal officiel le 5 octobre 2001)

Le Premier ministre,

Sur le rapport du ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, du ministre de l'intérieur et du ministre de l'équipement, des transports et du logement,

Vu les articles L. 5311-2, L. 5341-1 et L. 5341-2 du code général des collectivités territoriales ;

Vu le décret du 11 août 1972 portant création de l'agglomération nouvelle du nord-ouest de l'étang de Berre ;

Vu l'avis du comité syndical du syndicat d'agglomération nouvelle du nord-ouest de l'étang de Berre en date du 13 juillet 2001,

Décète :

Art. 1 - La date à laquelle les opérations de construction et d'aménagement de l'agglomération nouvelle du nord-ouest de l'étang de Berre sont considérées comme terminées est fixée au 31 décembre 2001.

Art. 2 - Le ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, le ministre de l'intérieur, le ministre de l'équipement, des transports et du logement, la secrétaire d'Etat au logement et la secrétaire d'Etat au budget sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française. Fait à Paris, le 3 octobre 2001.

Fait à Paris, le 3 octobre 2001.

Par le Premier ministre : Lionel JOSPIN

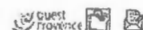
Le ministre de l'équipement, des transports et du logement : Jean-Claude GAYSSOT

Le ministre de l'économie, des finances et de l'industrie : Laurent FABIUS

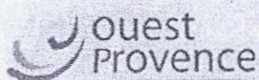
Le ministre de l'intérieur : Daniel VAILLANT

La secrétaire d'Etat au logement : Marie-Noëlle LIENEMANN

La secrétaire d'Etat au budget : Florence PARLY



**ANNEXE 6 : DISCOURS D'INAUGURATION DE LA NOUVELLE
IDENTITE D'OUEST PROVENCE**

SYNDICAT D'AGGLOMERATION
Cornillon Fos-sur-Mer Grans Istres Miramas Po

nous écrire plus du site

revue de presse nouveau

Administration / Environnement / Cadre de vie / Economie / Emploi / Vie culturelle / Touri

[accueil](#) > [San](#) > [comité](#) > [président](#)

Interventions et déclarations de Bernard GRANIE, président de Ouest Prov

30 juin 2003 - Lancement de la nouvelle identité Ouest Provence

Notre nouvelle dimension est porteuse de nombreux changements

Voilà donc officiellement présentée la nouvelle dénomination de notre Territoire et de notre structure communautaire... Ouest Provence sera désormais notre référence quotidienne, et nous avons conscience de la force symbolique de ce moment solennel, qui justifiait cette cérémonie, à laquelle je vous remercie d'être présents.

Dès la constitution de notre nouvelle Assemblée Communautaire en janvier dernier, j'avais évoqué, en accord avec mes collègues Maires, la nécessité, pour porter l'image de la dynamique intercommunale étendue à six communes, de rechercher un nom plus évocateur et plus rassembleur que notre appellation d'origine trop abstraite et trop administrative.

Le S.A.N. ne disparaît pas pour autant, puisqu'il reste le statut légal choisi par les Maires pour régir notre intercommunalité.

Mais le S.A.N. s'impose aussi naturellement à nous tous comme le creuset puis le moteur d'un formidable développement, aujourd'hui reconnu et cité en exemple.

Ouest Provence n'efface pas le S.A.N. mais le prolonge dans une volonté de communication :

- Affirmer et promouvoir notre nouvelle réalité intercommunale.
- Identifier clairement notre territoire et en promouvoir l'attractivité.
- Fédérer les atouts, les performances et les spécificités locales.
- Favoriser un sentiment d'appartenance.

Tels sont les objectifs qui nous ont guidés en portant notre choix sur Ouest Provence.

Mais il ne s'agit pas d'un simple support promotionnel car Ouest Provence représente un changement radical de démarche.

Ce n'est pas notre administration qui incarne le fait intercommunal mais bel et bien le territoire lui-même avec sa diversité, ses habitants, son cadre de vie et toutes ses composantes économiques et sociales.

C'est ce territoire qui doit donner du sens à notre action et non pas le contraire. L'intercommunalité, encore trop largement méconnue, doit développer le plus possible une relation de proximité afin de mieux faire connaître et faire comprendre ses actions concrètes sur le terrain, en bonne complémentarité avec les compétences municipales.

Cette démarche d'ouverture est obligatoire pour nous préparer collectivement à de prochaines élections des intercommunalités au suffrage direct.

Cette perspective, qui semble se confirmer, implique que soit mise en œuvre une information soutenue sur notre organisation, sur nos choix stratégiques, sur nos secteurs d'interventions, sur nos projets comme sur nos réalisations.

Ouest Provence sera le vecteur permanent de ce dispositif, dont nous sommes, et vous êtes



<http://www.ouestprovence.fr/fr/ville/com/logo/lancement/bg030630.htm>

10/10/2006

collectivement et individuellement les premiers acteurs.

Mais Ouest Provence va bien au-delà de la représentation administrative et politique de l'action intercommunale en nous ancrant dans une culture de pays avec toute sa dimension humaine. Ensemble nous allons contribuer à donner à Ouest Provence une âme, un cœur, un caractère. J'ai le souhait ardent que la graine, que nous plantons ce soir, prenne racines et soit porteuse de vie.

Plus prosaïquement, Ouest Provence vient aussi à point pour accompagner les nouvelles orientations impulsées depuis six mois au travers de la cohésion remarquable entretenue par les six Maires.

Cette véritable clef de voûte ainsi que la réactivité efficace des services intercommunaux expliquent l'excellent déroulement de l'extension du périmètre de notre territoire.

L'exercice n'est pourtant pas simple et demande de nombreux ajustements financiers, structurels et administratifs.

Pour être durable, cette nouvelle réalité à six conduit également par conséquence directe à l'évolution nécessaire des comportements et des méthodes de travail, permettant à l'échelon intercommunal de jouer pleinement le rôle, qui lui est fixé par la collégialité des Maires et au final par l'Assemblée Communautaire.

Les visites successives de notre nouveau territoire, que nous avons initiées au cours des dernières semaines, nous ont bien confirmé, s'il en était besoin, que c'étaient les initiatives locales mises en synergie dans une même dynamique qui constituaient le contenu même de l'image intercommunale à communiquer.

Ouest Provence est à ce titre le fédérateur (j'allais dire le metteur en scène) de ces actions locales transférées à la compétence intercommunale, ce qui est le cas aujourd'hui pour

- l'urbanisme et l'aménagement du Territoire,
- le développement économique,
- l'emploi, la formation et l'insertion,
- les transports routiers collectifs urbains et interurbains,
- l'environnement,
- la culture,
- et le sport de haut niveau.

A la simple addition de projets, il s'agit de substituer une vision collective et la prise de conscience de l'obligation d'une réflexion commune.

Il nous reste à véritablement et durablement ancrer l'esprit intercommunal dans les mentalités, les pratiques, les décisions et les objectifs.

Paris ne s'est pas fait en un jour, et j'ai bien conscience que cette petite révolution culturelle, dores et déjà engagée, nécessite un temps d'adaptation.



Ces bases bien établies, il sera possible dès le début 2004 de mettre en œuvre l'élaboration d'un "Projet de Territoire" élément fondateur essentiel pour faire exister et développer notre espace commun en concertation avec l'ensemble des acteurs privilégiés que sont les entreprises, les partenaires sociaux et les représentants du tissu associatif.

Il s'agira dans un premier temps de fixer un diagnostic de l'existant et ensuite d'établir un modèle de développement tenant compte de toutes les composantes transversales intégrant à la fois l'emploi - le logement - le transport - la formation - l'équipement urbain - l'environnement et l'accompagnement social.

De cette réflexion concertée, à laquelle nous associerons tous ceux et toutes celles qui le souhaiteront, sortiront les axes majeurs du développement de Ouest Provence.

Sans attendre, nous avons posé quelques premiers rails au cours des derniers mois :

- la stabilisation des dépenses,
- l'arrêt des recrutements,
- la confirmation d'une situation financière satisfaisante et maîtrisée,
- le choix d'entretenir et de rénover plutôt que de construire,
- le lancement d'un ambitieux programme de modernisation du réseau de traitement et d'alimentation de l'eau,
- la maîtrise d'une politique foncière et d'aménagement,

- le choix d'un dispositif de recyclage des déchets ménagers par le tri sélectif.

A ces actions engagées, je souhaite rapidement que soient ajoutés :

- le développement de la relation et du partenariat avec les entreprises,
- la promotion de notre potentiel d'accueil touristique,
- et plus globalement toutes les initiatives concourant au renforcement de l'attractivité économique de Ouest Provence.

Mais je ne saurais évoquer les principaux points de notre feuille de route sans mettre en avant le premier d'entre eux, celui dont nous faisons notre priorité, ... je veux parler de la réponse de notre intercommunalité à l'inquiétude légitime des emplois jeunes, dont le gouvernement a pris la décision unilatérale d'arrêter les contrats à leur échéance sans aucune solution transitoire ou alternative.

La suppression brutale du dispositif par le gouvernement met les collectivités et les administrations au pied du mur, en leur laissant la charge de la défaillance de l'Etat. Il convient d'ajouter à cette situation que les solutions et les initiatives des collectivités pour sortir de l'impasse sont à l'heure actuelle pratiquement inexistantes au niveau national.

Ouest Provence a décidé de ne pas rester dans l'attentisme et de rapidement informer et sensibiliser les jeunes concernés.

En accord avec les Maires, j'ai tenu à les rencontrer il y a quelques semaines pour leur dire notre décision de ne laisser personne, à la fin des contrats, sans solution professionnelle.

Le coût annuel de ces 240 emplois représente 4.700.000 euros soit 30.250.000 Francs, ce qui n'est objectivement pas dans les moyens financiers de Ouest Provence.

Nous confirmons cependant notre engagement de faire le maximum de nos possibilités en intégrant celles et ceux, dont l'expérience correspondra aux besoins du service public en cours d'évaluation. Cet effort considérable, qui pèsera significativement sur le budget intercommunal, est pour moi et les Maires qui m'entourent, une priorité que je privilégie à toute autre négociation salariale concernant l'ensemble des agents.

Par ailleurs, nous mettrons tous les moyens en œuvre pour proposer d'autres débouchés dans les secteurs marchand et associatif.

Cette démarche volontariste et à ma connaissance sans équivalent à ce jour, n'est pas pour nous une contrainte qui nous serait imposée et que nous pourrions subir. Elle relève au contraire d'un véritable choix politique, dont nous assumons toute la responsabilité, en réponse à la suppression brutale des aides de l'Etat aux emplois précaires.

Je souhaite que les jeunes concernés, dont je mesure l'intensité de leur interrogation quant à leur avenir, ne se trompent pas d'interlocuteur dans l'expression de leurs revendications.

En réponse à nos propositions, j'attends de leur part une vraie motivation - non seulement dans leur mission actuelle, pour laquelle ils sont rémunérés - mais aussi dans leur future activité, vers laquelle nous pourrions contribuer à les orienter.

Je sais ce soir représenter l'avis unanime des Maires qui m'entourent en réaffirmant :

- notre totale implication pour impulser une véritable solidarité intercommunale de la part de tous les partenaires économiques et sociaux,
- notre détermination à faire le maximum mais pas l'impossible,
- notre volonté de parler vrai et de maintenir sans démagogie les conditions d'un dialogue ouvert et constructif.

Je vois d'ailleurs dans l'expression publique des récentes revendications sociales auprès de notre collectivité intercommunale un vrai signe d'évolution très positive de notre reconnaissance.

Derrière les dossiers, les investissements et la quotidienneté de l'action intercommunale, il y a tout simplement la vie de 93.000 personnes.

C'est bien le sens premier, que nous mettons dans Ouest Provence.

Après avoir insisté sur la nécessité pour notre intercommunalité de créer et développer un lien de proximité avec les Comillonnais, les Fosséens, les Granscois, les Istréens, les Miramasséens et les Port-Saint-Louis, comment pourrions-nous nous abstraire de la conjoncture générale et en particulier nationale qui conditionne en grande partie nos vies...

Comment par exemple pourrions-nous ne pas être interpellés et concernés par le problème des retraites et par les solutions à y apporter, même si cette question dépasse largement la compétence intercommunale.

C'est je crois, cependant, le rôle de Ouest Provence de cultiver l'écoute afin de pouvoir, dans la limite de nos compétences, répondre aux préoccupations collectivement exprimées.

C'est spécialement à tous les jeunes, habitant notre territoire, que je pense en concluant mon propos. Que vaudrait en effet l'objet de notre rassemblement ce soir sans prendre en compte la jeunesse, argument majeur de notre volonté de construire durablement un territoire vivant, attractif et performant....

C'est le plus bel objectif pour Ouest Provence que d'être pour sa jeunesse un espace de réussite !

Mis en ligne le 30 / 06 / 03

ANNEXE 7 : EXTRAIT DU JOURNAL D'OUEST PROVENCE
(RECIT DE FONDATION)

A l'heure de l'in

Ouest Provence fait partie des 2360 regroupements in
Une dynamique qui place l'intercommunalité comme un i

Près de 80% des Français, soit 48,8 millions d'habitants vivent aujourd'hui au sein d'une intercommunalité. Sur le territoire national, on compte 2 360 regroupements intercommunaux et 29 740 communes sont concernées. Une nouvelle organisation territoriale est en train de se structurer en France pour donner plus de représentativité à l'action publique locale par rapport à nos voisins européens et éviter la dispersion actuelle des 36 000 communes.

les SAN, une volonté de l'état

Sur les 2 360 intercommunalités, on recense 8 syndicats d'agglomération nouvelle (SAN). Ce statut spécifique, qui concerne aujourd'hui, en France, près de 700 000 habitants, est le fruit d'une volonté nationale. L'Etat a souhaité en effet, il y a 30 ans, impulser et soutenir une dynamique de regroupement et d'extension des villes. Cette volonté a coïncidé pour Ouest Provence, avec l'aménagement de la zone industrialo-portuaire de Fos-sur-Mer, dans les années 1970.

Un statut privilégié qui a permis aux villes concernées de mettre en oeuvre un aménagement du territoire et un développement urbain concerté. Cette expérience sur trente ans permet aujourd'hui de bénéficier d'un savoir-faire unique.

Cette extension urbaine réalisée, l'Etat a décidé la fin des Villes Nouvelles, pour Ouest Provence comme pour la plupart des Syndicats d'Agglomération Nouvelle. Ouest Provence s'est retrouvé avec un choix crucial pour son avenir : rester en Syndicat d'Agglomération ou se transformer en Communauté d'Agglomération.

L'avenir : rester maître de son destin

Les élus locaux ont clairement manifesté leur volonté : rester, comme le permet la loi, sous la forme d'un Syndicat d'Agglomération Nouvelle.

Trente ans après une décision éditoriale, ce sont désormais les élus de Ouest Provence qui ont l'initiative et ils l'ont prouvé en profitant de la fin de la Ville Nouvelle pour étendre leur territoire à trois communes : Comillon-Confoux, Grans et Port-Saint-Louis-du-Rhône.

Un nouvel essor qui entre de plain-pied dans l'objectif de la loi : regrouper et fédérer les dynamiques locales.

Intercommunal ou communal ?

Les esprits chagrins qui ont vu dans l'essor de l'intercommunalité la mort imminente des communes se sont rapidement trompés. La dynamique intercommunale n'est née que par les communes qui la composent. Les projets locaux sont conditionnés de la démarche intercommunale qui les met en synergie et en cohérence.

L'intercommunalité enrichit les dynamiques locales et permet aux communes de gagner en représentativité et en puissance par rapport aux autres grandes institutions qui sont le Département, la Région et l'Etat.

Enfin l'intercommunalité permet de réaliser des projets que les communes ne pourraient pas financer seules.



Les 56 délégués

Ouest

La politique intercommunale d'Ouest Provence est composée de 56 membres, d'un bureau et d'un comité syndical, assemblée délibérante, dont les membres sont élus pour 6 ans (mandat municipal).

Bernard Gras
 Président,
 Maire de Fos-sur-Mer

**ANNEXE 8 : DELIBERATION DU PROJET DE CREATION DE LA
REGIE CULTURELLE**



EXTRAIT DU REGISTRE DES DÉLIBÉRATIONS

N° 160/05

Objet de la délibération

Projet de création d'une régie personnalisée pour la programmation et organisation du spectacle vivant sur le territoire de Ouest Provence.

L'an deux mille cinq
et le 25 mars à 15H45

le Comité du S.A.N. Ouest Provence
régulièrement convoqué s'est réuni
en nombre prescrit par la loi
sous la présidence de M. Bernard GRANIE

Mme Patricia TRANCHAND a été désignée Secrétaire de
Séance

étaient présents :

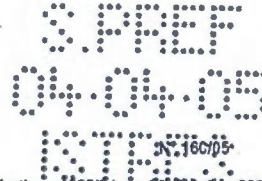
M. BERNARD, Mme BOYARD, MM. CAILLAT, CAIZERGUES, CARLIN,
Mme COLIN, MM. DETAVERNIER, DETOURNAY, FERRARI, FERRI,
GAGNON, GAY, Mme GINIES, MM. GOUIN, GOZE, GRANIE, HETSCH,
HUFFMAN, HUMBLET, MMES LEBOEUF, MARCEAU, MM. MARCHETTI,
MARTIN, Mme MARTINI, MM. MICHEL, PANDOLFI, MMES PICARD,
REYNAUD, RIPERT, RUBIS, MM. RUIZ, SANCHIS, Mme TRANCHAND, M.
VIDAL, Mme WORMES.

étaient excusés

Mme AGULLO, M. BARTOLI, Mme CIANFARANI, M. COTO, MMES
GRUNINGER, KANEL, LOMBARD, MM. LURINE, REYNAUD,
SANTAMARIA, SCOGNAMIGLIO, TEYSSIER, VALLI, Mlle WALTER.

procurations :

Mme GAMBI à M. CAILLAT, M. ROUBY à Mme COLIN, M. CASADO à M.
GOUIN, M. LOPEZ à M. MARTIN, M. BORG à Mme TRANCHAND, M.
GREFFIER à Mme WORMES.



Le Rapporteur, Monsieur Yves VIDAL, expose que par délibération n° 555/04 du 29 Octobre 2004, le Comité Syndical a défini sa compétence culturelle intercommunale en soutenant les associations répondant à certains critères.

Dans le même temps, il avait été décidé de la création d'un outil de gestion dans le domaine du spectacle vivant et du cinéma avec la prise en compte des contraintes légales et financières et la possibilité de conserver les conventionnements et les labels actuels avec les partenaires institutionnels.

C'est dans ce cadre qu'il propose de créer une régie personnalisée en charge de la programmation et de l'organisation du spectacle vivant et du cinéma sur le territoire de Ouest Provence.

1 - Cette forme statutaire présente l'avantage d'une mise en oeuvre moins contraignante que d'autres dispositifs, et pourra être appelée à évoluer dans le temps vers un EPCC intégrant la coopération avec d'autres partenaires.

2 - Dans cette hypothèse, le Rapporteur propose de créer une commission composée de 17 membres :

- Le Président de Ouest Provence,
- Les maires des villes membres ou des délégués communautaires les représentants,
- Le 1er Vice-Président de Ouest Provence,
- 9 autres membres délégués communautaires ou personnalités es-qualités (à l'exception de tout technicien de l'intercommunalité ou des six communes du territoire) désignés par le Comité Syndical.

Des techniciens experts pourront être associés à ces réunions sur demande de la commission et /ou selon les cas étudiés.

LE COMITE

OUI l'exposé de Monsieur le Rapporteur,

APRES en avoir délibéré,

A L'UNANIMITE des membres présents,

APPROUVE le projet de création d'une régie personnalisée pour la programmation et l'organisation du spectacle vivant et du cinéma sur le territoire de Ouest Provence.

APPROUVE la création d'une commission de 17 membres comme détaillée ci-dessus.

AUTORISE Monsieur le Président ou son représentant habilité à signer la présente délibération.

AINSI fait et délibéré à Istres, les an, mois et jour susdits.

Pour le Président de
Ouest Provence
Le Président
Bernard GRANIE
Le Vice Président
Gilbert DEL CORRAL

Conformément à l'article R421-3 du Code de Justice Administrative, le présent acte pourra faire l'objet d'un recours contentieux devant le tribunal administratif de Marseille dans un délai de deux mois à compter de sa publication

**ANNEXE 9 : ÉDITORIAUX DE SAISON DE LA REGIE
CULTURELLE SCENES ET CINES OUEST PROVENCE DE 2006 A
2012**

Editorial

Scènes et Cinés Ouest Provence inaugure sa première saison 2006/2007 avec une programmation ambitieuse qui constitue une nouvelle approche du spectacle vivant à l'échelle intercommunale avec :

- un abonnement transversal pour tous les spectacles proposés sur le territoire;
- une présentation par genre : Théâtre, Danse et Cirque, Jeune Public, Musique;
- à l'instar de la plaquette, un site internet unique (www.scenesetcines.fr) pour l'ensemble des équipements théâtraux, café-musique, cinémas;
- une mise en réseau de l'ensemble des équipements de diffusion culturelle avec un système de billetterie en ligne qui ne connaît pas de précédent.

Cette mise en réseau mutualise les principales ressources et compétences de nos salles en conjuguant leurs particularités au service du développement culturel du territoire.

Notre démarche s'appuie sur une conception de la culture en tant que service public qui participe à l'épanouissement de chacun et à l'affermissement d'un lien social malmené par notre époque.

Malgré la diminution générale des budgets alloués à la culture à l'échelle nationale notre intercommunalité maintient, par l'intermédiaire de **Scènes et Cinés**, une offre culturelle et artistique d'ampleur qui ne souffre d'aucune comparaison.

Ainsi, cette saison 2006/2007 de **Scènes et Cinés Ouest Provence** propose pas moins de 100 spectacles et événements de qualité répartis sur l'ensemble du territoire intercommunal.

Ce chiffre, pour emblématique qu'il soit, n'est pas simplement la traduction quantitative de notre volonté de préserver, voir de renforcer pour certains théâtres, les propositions artistiques.

Il incarne surtout la capacité de nos scènes à s'inscrire dans l'actualité profane du spectacle vivant, quels que soient les genres et les disciplines.

Pour éviter une ligne artistique uniforme et exclusive, nous avons privilégié l'entrée par genre tout en valorisant les événements intercommunaux et les actions culturelles menées parallèlement aux spectacles.

Cette présentation permet de souligner les entrecroisements, les allers-retours entre classique et moderne, entre champs disciplinaires et esthétiques plurielles.

Autre orientation majeure, la diversité culturelle proposée témoigne de notre volonté de soutenir une programmation diversifiée qui évite l'addition de spectacles par théâtre au profit d'une diffusion artistique irriguée et équilibrée sur le territoire intercommunal.

Cette programmation variée associant les compagnies régionales, les créations nationales, les spectacles d'envergure internationale, soigneusement posée par nos directions artistiques, répond à notre souci constant d'être au plus près des préoccupations artistiques de notre temps.

Par ailleurs, en multipliant les actions culturelles de proximité, nous voulons que ces spectacles et les représentations du monde qu'ils suggèrent, élargissent et fidélisent les publics. Ainsi, le spectacle vivant doit pouvoir s'insérer sans effraction dans le cadre de vie quotidien des habitants avec la délicatesse et l'intelligence de l'accompagnement.

Enfin, **Scènes et Cinés** ce sont aussi les musiques actuelles et le cinéma.

Notre établissement s'organise ainsi autour de l'ensemble de la diffusion culturelle et artistique de **Ouest Provence**.

La rencontre du théâtre, de la danse, du cirque, des arts de la rue, de la musique, du cinéma au sein de **Scènes et Cinés** ouvre des perspectives et des projets artistiques que nous voulons aussi singuliers qu'exemplaires.

*Scènes et Cinés
Ouest Provence*



Editorial

La première saison théâtrale 2006/2007 conduite sous la responsabilité de Scènes et Cinés Ouest Provence, a permis d'expérimenter un certain nombre d'actions intercommunales, parallèlement à la mise en place d'une coordination artistique dépassant les particularismes des structures théâtrales tout en préservant leur singularité.

Cette orientation est encore plus affirmée pour cette saison 2007/2008.

Ainsi, la coordination artistique de la Régie Culturelle propose des spectacles et des artistes aussi divers que leurs lieux de représentation : le Ballet National de Marseille à l'Espace Gérard Philipe à Port Saint Louis du Rhône, Pierre Arditi au Théâtre à Fos-sur-Mer, Idir au Théâtre La Colonne à Miramas, Edouard Baer au Théâtre de l'Olivier à Istres, Wally à l'Espace Robert Hossen à Grans, Artonik à Cornillon Confoux.

L'existence et le principe de directions artistiques transversales permettent d'alimenter et de structurer un projet ou la programmation culturelle et artistique prend en considération les différentes catégories du spectacle vivant (théâtre, danse, cirque, musique, jeune public) même si diverses créations proposées dans ce programme, présentent un caractère pluridisciplinaire indéniable.

Cette innovation dans l'organisation d'un établissement de diffusion culturelle et artistique intercommunal ne connaît pas de précédent au sein des agglomérations françaises.

Parce que l'intercommunalité est de plus en plus considérée comme l'échelle territoriale la plus appropriée en terme de politique culturelle, parce que la mobilité des publics (et des spectacles) est le moteur du développement culturel, parce que la diffusion culturelle et artistique nécessite de nouvelles mutualisations, Scènes et Cinés Ouest Provence participe activement à un renouvellement de l'intercommunalité culturelle.

Les événements intercommunaux Zone Danse Hip Hop (Rencontres des Danses Urbaines de Ouest Provence) et la dixième édition des Fiancées consacreront l'articulation entre la programmation artistique et l'action culturelle. Cette dernière est omniprésente tout au long de la saison avec des résidences d'artistes (un vrai soutien à la création) et de multiples collaborations aussi bien avec l'Éducation Nationale, qu'avec les structures d'éducation populaire, ainsi que les associations spécialisées dans le handicap.

Nous sommes persuadés que l'ensemble de la programmation 2007/2008 des théâtres sera à la hauteur de l'enjeu fondamental que s'est fixé la Régie Culturelle Scènes et Cinés Ouest Provence : fidéliser nos publics et soutenir avec nos partenaires, toutes les démarches d'accompagnement auprès des nouveaux publics.

Cette stratégie politique veut associer l'accès à la culture, la reconnaissance de la diversité culturelle et la démocratisation culturelle.

Ces enjeux s'inscrivent durablement dans les orientations des théâtres, mais aussi pour l'ensemble des structures intégrées à la Régie Culturelle : du Café-Musique Usine aux cinémas intercommunaux.

Yves VIDAL

Président de Scènes et Cinés Ouest Provence

Bernard GRANÉ

Président du SAN Ouest Provence

Les rideaux se lèvent sur la saison 3 de notre régie culturelle Scènes et Cinés. Quand les arts de la scène rencontrent la volonté politique, la magie du spectacle vivant permet toutes les combinaisons. Au delà de nos prévisions, nous sommes heureux de vous savoir encore plus nombreux à fréquenter les théâtres, comme le Café-musiques l'Usine et les cinémas. Votre fidélité et votre curiosité sont les garantes de notre réussite.

Nous nous voulions aussi singuliers qu'exemplaires, nous en avons fait la preuve avec vous. A l'échelle de notre territoire, dans les six villes de Ouest Provence, vous nous démontrez à quel point la rencontre avec les artistes donnent des moments de plaisir renouvelés. La mise en réseau de nos salles, notre organisation intercommunale, nos directions artistiques plurielles offrent des garanties pour que le spectacle vivant s'insinue dans notre cadre de vie avec toutes les nuances d'une palette bigarrée.

Vous apprécierez encore ici la dimension de Scènes et Cinés et ses frontières invisibles d'une scène à l'autre. Dans la tentation ou la passion, nous nous sommes efforcés de permettre à chacun de goûter aux saveurs de notre programmation. Même si les contraintes budgétaires et le désengagement sans précédent de l'Etat nous imposent de revisiter certains de nos tarifs, vous remarquerez notre souci de maintenir l'accessibilité pour tous dans un véritable

esprit de service public en ces temps difficiles. Culture et démocratie, deux mots indissociables pour nous, chaînon symbolique de résistance afin d'affirmer le droit inaliénable pour tout être humain d'accéder à l'imaginaire et à la pensée, à l'esprit critique par l'art et la culture. Les rendez-vous du calendrier sont à l'image de la diversité culturelle qui est seule à garantir celle des publics. Page à page, l'heure est à la découverte. La danse s'empare des façades ou braque ses projecteurs sur les derniers pas dessinés sur notre territoire par Emanuel Gat... L'humour croustille avec Anne Roumanoff... Les musiques du monde croisent de grands textes. Victor Hugo côtoie Jean-Paul Sartre... Jean-Pierre Marielle brûle les planches, Robert Hossein nous livre ses secrets et sous les noms de Galabru-Desarthe, c'est un duo bien prometteur que nous attendons. Quant au jeune public, il aura les pieds dans les nuages, la tête dans les étoiles des contes d'hier et d'aujourd'hui... Un kaléidoscope s'offre à vous. C'est un avis de grand cru qui est lancé pour la saison 2008-2009 !

Yves VIDAL

Président de Scènes et Cinés Ouest Provence

Bernard GRANIE

Président du SAN Ouest Provence

Editorial

Pour sa quatrième saison, Scènes et Cinés Ouest Provence, participe toujours davantage à la structuration d'une intercommunalité culturelle visible; au service des publics et du spectacle vivant.

Les délégués communautaires ont souhaité ce dispositif transversal de diffusion du spectacle vivant et du cinéma. Cette intercommunalité culturelle est une réalité concrète dans nos établissements, sur scène et dans les salles. Elle identifie ainsi le territoire de Ouest Provence comme une référence régionale du développement et de la gouvernance culturels.

Les professionnels chargés de la mettre en œuvre ont, malgré les contraintes budgétaires, tissé une programmation éclectique et équilibrée, soucieuse et respectueuse de l'intelligence du spectateur, attentive au développement des nouveaux publics.

En effet, notre souci commun est de proposer aux habitants une programmation, couplée à une action culturelle, associant l'exigence artistique à la fréquentation du plus grand nombre.

Dans cette saison 2009/2010, l'ouverture sur le monde n'exclue pas la proximité avec le local. Le rapport entre culture et citoyenneté se trouve valorisé.

Côté cour, côté jardin, jeunes talents et artistes de renommée créent de nouvelles filiations; les écritures contemporaines côtoient des grands textes classiques. Elles apportent, à rebours de la grisaille et du cynisme de l'époque, une réponse stimulante et enchantée.

Nous espérons que vous serez toujours plus nombreux à venir vous en rendre compte dans nos théâtres intercommunaux..

Yves VIDAL

Président de Scènes et Cinés Ouest Provence

Bernard GRANIÉ

Président de Ouest Provence



Edito / Saison 2010 - 2011

Malgré le désengagement pratiquement total de l'État et malgré les fortes inquiétudes au niveau national des acteurs culturels sur leur capacité à pouvoir continuer de poursuivre leur mission, Ouest Provence maintient son engagement et ses moyens en faveur du spectacle vivant au même niveau que la saison précédente. C'est un acte politique significatif dont la traduction reste sans égale en France parmi les Collectivités Territoriales en fonction de leur nombre d'habitants.

C'est dans ce contexte que la saison 2010/2011 des Théâtres de Scènes et Cinés Ouest Provence parvient à tenir la gageure d'une proposition éclectique au plus près de l'actualité du spectacle vivant.

La programmation s'attache à maintenir les délicats équilibres entre œuvres classiques et œuvres contemporaines, entre les genres (Théâtre, Danse, Jeune Public, Arts du Geste, Musique) et les « inclassables » mais aussi à consolider les fondements de Scènes et Cinés Ouest Provence, largement reconnue aujourd'hui comme un des acteurs culturels majeurs dans le département des Bouches du Rhône.

Spectacles mais aussi résidences artistiques traverseront les scènes du territoire, confirmant ainsi notre vocation d'opérateur culturel soutenant les créateurs et l'inscription durable des artistes sur l'agglomération. Les actions autour des spectacles (rencontres des artistes avec les publics, ateliers de sensibilisation, partenariats avec les structures éducatives, école du spectateur...) seront toujours aussi nombreuses afin d'accompagner au mieux la réception des œuvres. J'en suis convaincu, ce florilège de propositions artistiques et culturelles présage de belles rencontres compliques entre les artistes et le public.

Yves VIDAL

Président de Scènes et Cinés Ouest Provence

Sommaire

Sommaire par genre	p. 3 à 5
La programmation	p. 6 à 59
La saison Jeune Public	p. 60 à 65
Les soirées Jazz Club	p. 66 et 67
Les résidences	p. 68 et 69
Autour des spectacles	p. 70 à 73
Guide du spectateur	p. 75
Tarifs et abonnements	p. 76 et 77
Calendrier par lieu	p. 78 à 81
Le site internet scenesetcines.fr	p. 82
Les salles de Scènes et Cinés	p. 83

2011
SAISON
2012

ÉDITO-
RIAL

6^e SAISON & TOUJOURS DEBOUT !

Schœmetz Cinéma Ouest-Provence est établissement public intercommunal en France intégrant cinq théâtres, le Côté Musiques l'Haine et cinq cinémas véritable laboratoire de l'intercommunalité culturelle, continue son bonhomme de chemin avec persévérance.

La mutualisation et la mise en réseau d'une programmation territoriale ne souffrent aucune comparaison, qu'il s'agisse du contenu avec ses multiples entrées disciplinaires relevant au mieux la diversité des esthétiques et des créations contemporaines qui les portent, ou de la forme singulière de ce dispositif intercommunal.

Persuadés que la culture, et plus précisément le spectacle vivant est son expression la plus visible, les élus communautaires ont fait le choix de consolider le budget de la structure afin que la proposition artistique soit au diapason d'un service public culturel exigeant pour les habitants de ce territoire.

La culture est un droit et la diffusion du spectacle vivant est son expression la plus visible. Cette saison 2011/2012 en témoignera tout autant que les précédentes parce qu'elle continue de conforter la vocation première de la culture : l'ouverture à l'autre dont chaque spectacle de cette plaquette se fait le porte-parole. Grâce à la détermination des élus et à l'engagement des professionnels, nous sommes en mesure de rendre accessibles à un large public des œuvres et des démarches artistiques que les multiples écrans de nos quotidiens ne seraient jamais en capacité de restituer.

Ces convictions, confortées par un nouveau soutien financier de Ouest-Provence, nous permettent de réaliser en février 2012 la 13^{ème} édition du Festival intercommunal des Arts du Geste « Les Elancées », dont certains spectacles apparaissent déjà dans cette plaquette (page 53 à 57).

J'espère que vous serez nombreux à partager ce moment unique qui est rendu représentation et peut-être aussi vous, à l'issue de l'une d'entre elles, debout.

YVES VIDAL

Président du Syndicat des Cinémas et Théâtres
d'Ouest-Provence

Territorialisation culturelle et poïétique de l'espace intercommunal.

Le cas d'Ouest Provence et de la régie culturelle Scènes et Cinés

Dans un contexte de complexité territoriale où les référents spatiaux se multiplient, se fragmentent, se recomposent et entrent en concurrence, aborder la question de la territorialisation culturelle comme un processus communicationnel est le moyen par lequel ce travail contribue à la réflexion sur les phénomènes de requalification et de recomposition des territoires. Par emprunt de la notion de territorialisation à la Science politique et à la Géographie, notre posture s'appuie sur une boîte à outils (théorique et méthodologique) capable de construire un regard oblique dont le principe est celui de l'indissociabilité des composants d'un même phénomène. En effet, l'originalité de cette recherche se situe principalement dans l'articulation d'approches habituellement considérées comme irréconciliables étant donné le caractère polyphonique des discours qui participent de cette poïétique territoriale – les modalités de la (re)génération d'un territoire – : l'approche *identificationnelle* matérialisée par les discours des acteurs politiques, et l'approche *appropriationnelle* qui s'intéresse aux récits de pratiques territoriales des habitants et des usagers. L'enjeu scientifique de cette thèse réside donc dans la compréhension du fonctionnement de ce processus communicationnel et de sa capacité à enchanter, par la médiation des discours, un espace intercommunal.

Pour la compréhension de ce processus, nous avons pris appui sur le cas d'Ouest Provence, ancienne « ville nouvelle » située sur les rives de l'étang de Berre, au nord-ouest de Marseille, marqué par une imposante activité industrielle et polluante. Cette agglomération se trouve aujourd'hui dans une phase de normalisation, après avoir bénéficié, pendant quarante ans, du régime exceptionnel de ce projet de développement urbain initié et soutenue par l'État. À partir d'une approche ethno-sémiotique, nous avons constitué et analysé un corpus hétérogène de discours circulants (discours d'inauguration de l'identité nouvelle d'Ouest Provence, extrait du numéro inaugural du journal intercommunal, toponyme, logotypes, programmes et éditoriaux de saison de la régie culturelle SCOP), et de discours provoqués (entretiens ethnographiques auprès des acteurs politiques, administratifs et culturels, et auprès des spectateurs-abonnés de la régie culturelle SCOP). L'objectif étant de mettre au jour le travail d'obturation d'une partie du champ de vision de l'habitant et de l'utilisateur que mènent les acteurs politiques, par une restructuration de leurs pratiques ou du moins de leurs effets, afin d'enchanter leur imaginaire territorial. Et c'est par l'intermédiaire d'un opérateur, le dispositif de la régie culturelle *Scènes et Cinés*, que se met en place cette stratégie. Effectivement, la pratique de sortie au théâtre est donc décrite comme une pratique de mobilisation des habitants et des usagers de manière à leur faire-croire en cette « communauté imaginée » qu'incarne Ouest Provence. Mais à côté de ces discours d'élus, l'analyse des récits des pratiques des abonnés de *Scènes et Cinés* laisse entrevoir une territorialité dont les trois régimes que esquissés (le sentiment du chez-soi, l'engagement, et l'attachement à un être-ensemble) sont motivés par un rapport sensible au territoire. Cette dimension de la pratique de sortie au théâtre nous semble fondamentale en ce qu'elle révèle la nature du rapport individuel et collectif des spectateurs à leurs espaces de pratiques culturelles qui est, avant tout, façonné par la sensation et l'émotion. La territorialité spectatorielle constitue ainsi une expérience qui participe, tout au moins momentanément, du processus d'enchantement territorial.

Mots clés : territoire(s) – territorialité – intercommunalité – villes nouvelles – identité – communication territoriale – discours – énonciation – spectacle vivant – représentation — Ouest Provence.

Cultural territorialization and the poïetics of inter-communal space.

The case of the Ouest Provence Urban Community in France, its inter-communal syndicate and the management of culture by the *Scènes et Cinés* public institution

Our research contributes to the understanding of a requalification and reorganization phenomenon by questioning cultural territorialization as a communicational process, in a context of territorial complexity where spatial referentials are multiplied, split up, recomposed and brought to compete with one another. Borrowing from the notion of territorialization as found in political sciences and geography, our posture is supported by a theoretical and methodological personal construction that enables us to build an oblique view point, the principle of which is the indivisibility of the above mentioned phenomenon's components. Indeed, the originality of this research lies mainly in the combining of different approaches usually considered irreconcilable, given the polyphonic character of the discourses that participate in territorial poïetics - conditions of (re)generation of a territory - : the identification-based approach formed by political actors' discourses, the function of which is the production and the circulation of standards and values in the public space, and the appropriation-based approach which is interested in the narrative given by inhabitants and practitioners of their territorial practices. The scientific argument of our thesis lies in the understanding of how this communicational process functions and its capacity to "enchant" an inter-communal space that becomes meaningful again, through the mediation of a series of discourses.

In order to understand this process, we have used, as a case study, the urban community of Ouest Provence, which had the status of a "new town", and thus benefitted for forty years, from major state development policies. This urban area, on the banks of the Etang de Berre, north west of Marseilles, where France's major oil refineries, gaz and petro-chemical factories are located, is marked by this impressive industrial activity and the image of pollution that it gives. The Ouest Provence area is about to be "normalized", by becoming an ordinary group of smaller towns with a new inter-communal status. From an ethno-semiotic approach, we have constituted and analyzed a heterogeneous corpus of circulating discourses (inaugural speech for Ouest Provence's new identity, excerpts from the inter-communal newspaper inaugural issue, toponyms, logotypes, programs and editorials taken from the *Scènes et Cinés*' cultural season) and instigated discourses (ethnographical conversations with political, administrative and cultural professionals and with the *Scènes et Cinés*' spectators-subscribers). The intention was to bring to light the attempts by the political actors to modify the representations that local inhabitants and users have of their territory by restructuring in particular their theatre practices in order to re-enchant their territorial imagination. It is through an operator, the device of the cultural institution *Scènes et Cinés*, that this strategy is set up. The practice of theatre-going is thus described as a practice of mobilization of the inhabitants and the users so as to make them believe in this "imagined community" that the Ouest Provence embodies. The analysis of the practice narratives of the *Scènes et Cinés* subscribers gives us a glimpse of a territoriality where three aspects which we highlighted (the feeling of being at home, the commitment to the theatre, and the attachment to a sort of togetherness in this practice) are motivated by an emotional relationship to the territory. This theatre-going dimension seems to us fundamental, as it reveals all the complexity of the spectators' relationships with each other and with the spaces linked to their cultural practices, which are particularly shaped by both individual and collective sensations and emotions. So, such a spectator experience is involved, at least temporarily, in the process of territorial enchantment. Key words : territories – territoriality – inter-communal – new town – identity – territorial communication – discourse – enunciation – theatre and performing arts – representation -Ouest Provence.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE



ÉCOLE DOCTORALE

537 – Culture et Patrimoine

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UQÀM

PROGRAMME INTERNATIONAL DE DOCTORAT

MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

Thèse de doctorat conduite en vue de l'obtention des grades de :
DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

&

PHILOSOPHÆ DOCTOR, PH. D

TERRITORIALISATION CULTURELLE ET POÏÉTIQUE D'UN ESPACE INTERCOMMUNAL

Le cas d'Ouest Provence et la régie culturelle *Scènes et Cinés*

Émilie Pamart

Tome II - Cahier d'entretiens

*Sous la direction de Monsieur le Professeur Emmanuel Ethis et Madame la Professeure
Lucie K. Morisset*

Soutenue le 09 décembre 2011

Jury :

Monsieur le Professeur Emmanuel Ethis, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
(Directeur)

Madame la Professeure Lucie K. Morisset, Université du Québec à Montréal (Directrice)

Madame la Professeure Michèle Gellereau, Université Lille 3 (Rapporteure)

Madame la Professeure Isabelle Pailliat, Université Grenoble 3 (Rapporteure)

Monsieur le Professeur Daniel Jacobi, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur Luc Noppen, Université du Québec à Montréal

TERRITORIALISATION CULTURELLE ET POÏÉTIQUE D'UN
ESPACE INTERCOMMUNAL

Le cas d'Ouest Provence et la régie culturelle *Scènes et Cinés*

Émilie Pamart

Tome II

Cahier d'entretiens

Index des entretiens

PARTIE I

ENTRETIENS AVEC LES ACTEURS POLITIQUES, CULTURELS ET ADMINISTRATIFS D'OUEST PROVENCE7

Entretien n° 1	11
Mokhtar Bénaouda, siège administratif de la régie culturelle, Istres, le 19 avril 2007	11
Entretien n° 2	24
Michel Lévy et Marc Moustacakis, siège administratif du SAN Ouest Provence, Istres, le 26 avril 2007	24
Entretien n° 3	37
Catherine Bonafé, théâtre de La Colonne, Miramas, le 3 avril 2008	37
Entretien n° 5	51
Mokhtar Bénaouda, siège administratif de la régie culturelle Scènes et Cinés, Istres, le 21 septembre 2009	51
Entretien n° 6	60
Mokhtar Bénaouda, siège administratif de la régie culturelle <i>Scènes et Cinés</i> , Istres, le 25 septembre 2009	60
Entretien n°7	78
Yves Vidal, mairie de Grans, bureau du maire, le 12 novembre 2009.....	78
Entretien n°8	89
Jean Hetsch, Centre culturel Marcel Pagnol, le 24 novembre 2009	89
Entretien n°10	102
Nicole Joulia, centre administratif, Istres, le 12 janvier 2010.....	102

PARTIE II

ENTRETIENS AVEC LES SPECTATEURS-ABONNÉS DE LA RÉGIE CULTURELLE SCÈNES ET CINÉS 113

Entretien N° 1b	115
G.L, à son domicile, Le Rove, le mercredi 12 novembre 2008	115
Entretien N° 2b	133
A. B, à son domicile., Saint-Martin de Crau, le samedi 15 novembre.....	133
Entretien n° 3b	148
M-J.H., à son domicile, Istres, le jeudi 5 mars 2009	148
Entretien N° 5b	161
AC et GP, café du théâtre de l'Olivier, Istres, le mercredi 11 mars 2009	161
Entretien n°6b	190
JM, à son domicile, Istres, le 16 mars 2009	190
Entretien n° 7b	204
JLE, à son domicile, Saint-Mitre-les-Remparts, le 17 mars 2009	204
Entretien n°8b	223
GM et MM, café du théâtre de l'Olivier, Istres, le samedi 4 avril 2009	223

Pour des raisons de visibilité et de lisibilité, nous avons distingué la parole de l'enquêteur de celle des enquêtés en la soulignant par l'italique. Nous avons aussi conservé l'anonymat des spectateurs-abonnés en remplaçant leur nom propre par leurs initiales.

PARTIE I

ENTRETIENS

AVEC LES ACTEURS POLITIQUES, CULTURELS
ET ADMINISTRATIFS D'OUEST PROVENCE

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES ENTRETIENS ETHNOGRAPHIQUES

NUMÉRO D'ENTRETIEN	CATÉGORIE DES ENQUÊTES	NOM	DATE	LIEU	DURÉE D'ENTRETIEN	ENREGISTREMENT
1	Acteur administratif Directeur de la régie Scènes et Cinés Ouest Provence	Mokhtar Bénéouda	19 avril 2007	Siège administratif Régie culturelle	1 heure 20	oui
2	Acteurs administratifs Directeur général adjoint d'Ouest Provence, directeur des affaires culturelles Culture, SAN Ouest Provence	Michel Levy et Marc Moustacakis	26 avril 2007	Siège administratif San Ouest Provence	1 heure 45	oui
3	Acteur culturel Directrice artistique de l'action culturelle Régie Scènes et Cinés Ouest Provence et directrice administrative du théâtre de La Colonne	Catherine Bonafé	3 avril 2008	Théâtre de Miramas	1 heure 40	oui
4	Acteur culturel Directrice artistique de la danse et cirque et arts de la rue, Régie Scènes et Cinés Ouest Provence	Anne Renault	18 avril 2008	Théâtre de l'Olivier	1 heure	non
5	Acteur administratif Directeur de la régie, Scènes et Cinés Ouest Provence	Mokhtar Bénéouda	21 septembre 2009	Siège administratif Régie culturelle	1 heure 45 minutes	oui
6	Acteur administratif Directeur de la régie, Scènes et Cinés Ouest Provence	Mokhtar Bénéouda	25 septembre 2009	Siège administratif Régie culturelle	2 heures	oui
7	Acteur politique Élu communautaire, Vice-Président de OP délégué à la culture, Président de la commission culture et de la régie Scènes et Cinés Ouest Provence, Maire de Grans	Yves Vidal	12 novembre 2009	Mairie de Grans	48 minutes	oui

8	Acteur politique, élu communautaire Vice-président délégué aux pratiques culturelles, Conseiller municipal délégué aux affaires culturelles	Jean Hetsch	24 novembre 2009	Centre culturel Marcel Pagnol, Théâtre de Fos	1 heure	oui
9	Acteur culturel Directrice artistique du jeune public, Régie Scènes et Cinés Ouest Provence	Florence Marion	19 janvier 2010	Théâtre de Fos	1h 30 minutes	oui
10	Acteur politique, Élu communautaire, Vice-Présidente déléguée à l'Étang de Berre, aux espaces naturels et au Patrimoine, 1 ^{ère} adjointe, déléguée à la culture et à la politique de la ville	Nicole Joulia	12 janvier 2010	Mairie d'Istres, centre administratif	57 minutes	oui
11	Acteur politique, Élu communautaire, Vice-Présidente déléguée à l'Étang de Berre, aux espaces naturels et au Patrimoine, 1 ^{ère} adjointe, déléguée à la culture et à la politique de la ville	Nicole Joulia	19 janvier 2010	Restaurant	1 heure 30 minutes	oui
12	Acteur politique, Élu communautaire, Adjoint à la culture de la ville de Miramas	Gérard Gachon	20 janvier 2010	Cinéma Le Comoedia, Miramas	1h 30 minutes	oui
13	Fonctionnaire territorial, Service communication, ville de Miramas.	Patrice Fournier	31 mars 2010	Service communication, Miramas	3 heures	non

Entretien n° 1

Mokhtar Benaouda, siège administratif de la régie culturelle, Istres, le
19 avril 2007

Émilie Pamart : Quels sont les objectifs fixés au départ pour créer la régie personnalisée. Qu'est-ce qui a poussé à la création de cette régie alors qu'il existait une Direction des affaires culturelles intercommunale ?

Mokhtar Benaouda : Du côté de la généalogie et du projet, Michel sera plus à même de pouvoir mobiliser les mots qu'il faut, beaucoup plus conséquents que les miens... mais en tout cas ce que je sais aujourd'hui et que je peux restituer c'est que en fait l'intercommunalité du SAN avec le statut propre qui est celui des SAN, il n'en reste plus beaucoup d'ailleurs car certains sont déjà passés en communauté d'agglomération et le devenir des syndicats c'est une autre histoire car ils jouent beaucoup sur les configurations de territoire tout à fait particulières, les relations avec les autres agglomérations aussi bien autour de l'étang de Berre mais aussi de la toute puissante CUM (communauté urbaine de Marseille) et que c'est une question qui reste un peu plus d'actualité si ce n'est qu'au regard des velléités de la CUM éventuellement réintégrer ce qu'on appelle la petite suisse de l'étang de Berre à savoir Fos, euh... la taxe professionnelle bien sûr c'est une ville riche et avec la taxe professionnelle, la ville de Marseille verrait bien cette ville rejoindre bien entendu son agglomération. Et vous vous en doutez cela ne peut qu'alimenter la défiance des élus mais aussi de des populations vis-à-vis des velléités de Marseillaise à ce sujet. Comme le dit l'avenir du syndicat d'agglomération n'est pas complètement acquis, on est également tributaire d'un certain nombre d'événements électoraux à venir, c'est le moins qu'on puisse dire. Il faut remarquer qu'en tant que communauté d'agglomération on a une compétence culturelle extrêmement large et sans doute la plus importante de tous les syndicats d'agglomération. De toute façon au niveau des budgets il est clair que le syndicat ouest Provence est bien au-dessus de l'ensemble des budgets culturels de fonctionnement essentiellement mais aussi d'investissement. Pour les communautés d'agglomération, vous savez l'étude sur les collectivités et la culture qui a été publiée par le ministère, par le DEP, ce sont les chiffres de 2002, j'ai fait une étude comparative hein... là aussi à l'échelle de l'ensemble des EPCI euh... c'est le SANOP qui est sur un positionnement un peu plus conséquent d'un point de vue culturel. C'est pour ça que ce territoire est d'autant plus intéressant qu'il y a une gageure de ce point de vue au regard des réflexions menées par beaucoup, par quantité d'experts, on parlait tout à l'heure de l'OPC mais aussi par un certain nombre d'acteurs culturels et d'élus avertis également et bien entendu, l'intercommunalité est une des réponses à apporter à la nécessité aujourd'hui d'avoir des politiques culturelles territoriales.

Donc, avec nécessité de transcender les appartenances particulières des villes, des villages... ce qui ne va pas de soi et ce qui est une révolution des mœurs, de temps en temps il y a une révolution structurelle.

Donc... ce n'est pas évident, puisque les résistances sont multiples, déjà de ce côté-là.

D'avoir une compétence culturelle extrêmement large du côté du SAN qui transcende toutes les singularités. Donc ça nécessite une politique de consensus encore plus conséquente et c'est celle qui a nécessité d'avoir à l'échelle même du syndicat d'agglomération et du comité syndical entre les différents élus et les différents maires etc. Donc, cette compétence culturelle s'est articulée aussi bien autour des établissements d'enseignements artistiques, donc conservatoire intercommunal de musique, maison de la

danse intercommunale, pôle des arts visuel intercommunal qui regroupe le centre d'art contemporain, plus un certain nombre de structures associatives mais qui sont extrêmement liées à l'intercommunalité, puisque c'est l'intercommunalité qui les finance essentiellement comme c'est le cas de la l'ADAAP par exemple...

Donc, l'autre entrée par l'intercommunalité culturelle étant bien entendu le spectacle vivant suivi du cinéma.

Je n'ai pas tous les chiffres en tête mais il me semble bien que c'est la seule agglomération qui a une compétence aussi importante dans tous ces domaines.

Mais par rapport à la compétence culturelle aussi, diversité de structure d'opérateurs et de statuts et avec une situation particulière avec la mise à disposition d'un certain nombre d'agents de la collectivité et donc de fonctionnaire territoriaux en destination des associations où lorsque c'est une régie directe comme c'était le cas à Miramas, donc avec des agents d'Ouest Provence qui travaillaient directement pour le théâtre mais qui étaient en fait sous la coupe, sous la disponibilité de... c'est pour ça que j'ai défendu dès le début et face aux contradicteurs et y en avait quand même pas mal et il en reste toujours pas mal que c'était peut-être un espace démocratique par excellence que de créer un établissement public avec un conseil d'administration composé d'élus mais d'élus représentatifs de la population puisqu'ils sont élus et en capacité de débattre sur les orientations culturelles à mener à l'échelle d'un territoire intercommunal. Donc la difficulté qu'on peut avoir à l'échelle nationale du fait de la décentralisation avec la municipalisation d'un certain nombre de théâtres est quelque peu relativisée puisqu'on a un éventail d'élus, y a une représentation des populations diverses quels que soient les phénomènes politiques à l'échelon de l'intercommunalité. C'est ce que permet l'intercommunalité et c'est ce que ne permet pas une municipalité, OK.

Donc, moi je pense que la création de la régie même ce n'était pas à entendre comme ça, faudra vérifier avec Michel mais je pense que ça a donné un cadre plus démocratique par rapport aux difficultés sérieuses que l'ensemble des théâtres à pouvoir être gérés par une association loi 1901. D'ailleurs on sait qu'il y a un rapport de la Cour des comptes qui n'est toujours pas sorti, d'ailleurs sur la culture, je pense que ça tient aux fameuses élections où il est clairement dit d'après les informations que j'ai pu recueillir ici et là que la loi 1901 était instrumentalisée par les structures culturelles car elles ne répondaient pas, ces structures culturelles à la vocation première de la loi 1901 qui est une association de militants et bénévoles qui militent pour une structure associative qui a un mode de gestion particulièrement souple effectivement du fait de cet engagement-là. Donc ce que dit la Cour des comptes c'est de dire que l'on détourne la loi 1901 pour en faire exclusivement un mode de gestion des structures culturelles.

On ne peut pas dire que c'est faux... je ne connais pas en tout cas beaucoup de structures culturelles qui touchent des financements conséquents et qui sont gérées de manière associative et qui sont un vivier de militants.

EP : Oui, ou alors ce qu'on observe c'est que ça l'est au début et puis ensuite ces militants se professionnalisent.

MB : Bien sûr, il faut toujours bien prendre en compte la réalité de la vie de ces structures associatives d'autant plus ensuite que l'on voit souvent des associations d'usagers du théâtre en question ou de l'établissement en question se constituer parallèlement en association de spectateurs, hein...

Donc je pense que ce qui a légitimité la création de la Régie... [interruption]

Dimension politique et dimension de gestion... ensuite du fait de la diversité des statuts des structures culturelles imposaient – à la vue des observations de la chambre régionale des comptes à ce sujet - de définir un cadre juridique qui soit commun à chacun à tout un chacun. D'où l'idée de la régie qui permettait en même temps d'intégrer des structures qui étaient sous gestion administrative, des structures qui étaient en société d'économie mixte comme le cinéma le Coluche, des structures qui étaient en régie directe comme le cinéma Le Comedia à Miramas et l'espace Gérard Philippe de Port-Saint-Louis-du-Rhône, plus la mise en place d'une programmation de proximité à l'espace Robert Hossein qui a été construit l'année dernière et qui a ouvert ses portes l'année dernière, d'abord avec une activité cinématographique dès le mois de décembre et une activité théâtrale depuis janvier 2007, c'est cette diversité-là aussi qui nécessitait un cadre à peu près viable pour les uns et pour les autres.

Donc, établissement public régie d'activités mais qui a une personnalité morale et une autonomie financière donc permettait de répondre aux préoccupations de la chambre régionale des comptes et des préconisations qu'elle avait faites.

Michel Levy lui-même qui est en quelque sorte quand même le chef de projet là-dessus parce que c'est lui qui a proposé la régie et son mode de fonctionnement, je pense avait aussi forte intuition qu'au regard de la dimension de cette compétence culturelle de l'agglomération, la structuration à l'échelle intercommunale passait par un cadre juridique viable. Et l'idée initiale était l'EPCC.

Donc, le principe après voté par les élus était de dire d'être plus sages parce qu'il faut voir comment le dispositif EPCC allait évoluer et qu'en même temps il y avait nécessité quelque part entre guillemets de faire le ménage chez soi pour voir comment les choses se passent et d'avoir une vision claire et panoptique de l'ensemble avant d'inviter différents partenaires autour de la table car l'EPCC nécessite forcément un partenariat multiple... voilà... pour la légitimation, qu'elle soit technique ou politique, voilà ce qui présidait à la création de cette régie c'est ces problématiques-là.

Après vous avez des questions d'aménagement du territoire et sociodémographiques qu'il faut prendre en considération : C'est d'une part le fait que l'on est sur un territoire extrêmement diversifié... euh... entre Grans, Cornillon-Confoux et Port-St-Louis-Rhône, y a pas grand-chose à voir, Miramas à pas grand-chose à voir avec Istres même si il y a une proximité géographique voire avec Fos...

Alors les structures telles qu'elles existaient pour le théâtre sur les villes correspondantes... si l'on prend Istres avec le théâtre de l'Olivier y a une convention avec le Ministère de la Culture, y a une convention autour d'un pôle des arts du geste et de la danse avec la spécificité danse en quelque sorte... euh... avec un pôle jeune public autour de Fos... et puis une programmation comme on dit un peu « vu à la télé » qu'on avait sur la Colonne.

Donc la nécessité... La Colonne je pense est l'un des théâtres qui a le plus bénéficié de la régie puisque c'est la relance d'un projet pour l'établissement, un projet qui essaie non pas de faire une rupture définitive avec ce qu'il se faisait avant car ce serait difficile et c'est loin d'être évident et dire que voilà on peut très bien mener un projet culturel et artistique avec une exigence esthétique et en termes d'accompagnement des publics, tout en maintenant une programmation un peu plus populaire auquel une partie du public miramasséen s'était habitué jusqu'alors.

Mais en gros depuis cette saison et ça se vérifie encore plus dans la saison que nous sommes en train de mettre en place euh... ce qu'on essaie de dire aujourd'hui, ce que je défends moi, c'est justement sortir de la logique par structure en disant là il faut des têtes

d'affiche, là il faut peut-être un peu plus de danse, là il faut plus de jeune public... c'est dire voilà nous sommes sur une programmation intercommunale... nous essayons de maintenir un équilibre entre les genres... les genres que l'on peut retrouver sur n'importe quelle saison de théâtre, danse, et art du geste c'est vrai que c'est spécifique à ici, danse et cirque euh... catégories humour, mais en tout cas d'essayer de faire le nécessaire pour que ce ne soit pas des one-man-show comme ça pouvait se faire au théâtre de La Colonne et euh... essayer de rassembler un certain nombre de publics.

Alors la photocopie du texte de Saez il est un peu plus clair à ce sujet où il dit qu'il faut être dans la capacité de pouvoir assumer la diversité culturelle, la diversité culturelle ce n'est pas seulement un effet d'annonce comme ça.

Cette diversité culturelle peut se défendre sur un plan artistique, culturel et politique c'est bien parce qu'on a en face de soi des publics extrêmement divers.

Et donc avec des méthodes d'approches et d'accompagnement qui doivent être tout autant diversifiées et qu'en l'occurrence on ne peut pas se permettre dans les projets de programmation parce que justement l'un était beaucoup plus sur l'artistique proprement dit et l'autre est plus sur l'aménagement du territoire... c'est de dire très clairement aujourd'hui on ne peut plus distinguer des structures qui ont leur spécificité, à partir du moment où elles sont dans un réseau intercommunal elles doivent pouvoir assumer une ouverture sur l'ensemble des genres d'accord... et que les directions artistiques qui les portent ces genres doivent être clairement en capacité d'avoir une ouverture en ce sens.

C'est une grosse bagarre, c'est une dialectique permanente elle est nécessaire et indispensable, et je pense qu'au fur et à mesure, avec le temps, on pourra se rendre compte combien du fait de cette compétence intercommunale on ne peut pas être dans le déni de la réalité hégémonique et d'agglomération sans ouverture vers les autres territoires d'Ouest Provence. Faire comprendre que l'on ne peut pas être dans les mêmes modes de fonctionnement et les mêmes modes de régulation qui précédaient ça n'a pas été une mince affaire. D'autant plus qu'on n'a pas vu une évolution je dirais déterminante et conséquente au niveau national pour les EPCC qui se constituent de plus en plus, sur des intercommunalités, des agglomérations on ne peut pas dire non plus que dans les systèmes traditionnels en termes de fonctionnement et de programmation il y ait une véritable remise en question. On continue un peu pareil avec la personnalisation des structures avec à peu près les mêmes écoles entre guillemets au pouvoir sur le plan artistique, avec des difficultés quand même très sérieuses avec des conseillers techniques d'ici et de là notamment des services de l'État qui ont du mal à s'adapter à cette nouvelle réalité de la décentralisation, ils ne sont pas forcément alertes sur ces nouvelles façons de fonctionner.

Parce que bon si vous prenez les autres collectivités, conseil régional et conseil général ils sont de toute façon submergés par les transferts de charges et les compétences de trucs etc. donc sur le plan culturel ils essaient de maintenir ce qu'ils peuvent maintenir et on ne peut pas leur en vouloir hein en termes de soutien d'une politique culturelle qu'ils auraient définie, maintenant pour ce qui concerne le ministère, il y a un certain nombre de personnes, techniciens qui se trouvent avec des collègues et des pratiques clairement figées malgré toutes ces réflexions, tout ce qui se dit, malgré les colloques, malgré les rencontres de la FNCC malgré tout ça euh... n'a pas encore permis, et c'est pour ça qu'on est encore soumis au calendrier électoral savoir si y a quelque chose qui va commencer à bouger dans ce sens dans le temps.

Donc, de ce point de vue-là, il est très difficile lorsqu'effectivement je ne vais pas dire qu'on a le monde entier contre nous mais que si de l'autre côté ça ne bouge pas beaucoup, en interne ça va être encore plus difficile de convaincre s'ils n'ont pas les assurances de ceux qui étaient leurs experts, leurs référents... etc.

Mais bon il faut des fois revenir sur des choses qui ont été validées auparavant car il y a forcément une dimension expérimentale, une dimension expérimentale de passer à un établissement public et ça ne va pas de soi non plus le fait d'accompagner les élus ce qui est extrêmement important dans un conseil d'administration, je pense par ailleurs que pour les opérateurs culturels au regard de la décentralisation culturelle et ce débat existe même au SYNDEAC et la nouvelle présidence du SYNDEAC est plutôt justement sur cette orientation et c'est assez intéressant.

Mais lorsqu'il dit euh... je sais plus comment... lorsqu'il dit ce monsieur (président SYNDEAC) qu'effectivement aujourd'hui au regard de la décentralisation il fallait un vrai partenariat avec les élus locaux et que bon voilà on peut pas continuellement dire que les élus vont s'immiscer dans notre truc... c'est pas possible... la culture est financée à 80 % par les collectivités... tout le monde les a ces chiffres... tout le monde les connaît, donc on peut pas continuer comme ça et donc je sais pas si vous avez vu récemment il y a eu un rapport de Bercy sur le ministère de la culture qui dit clairement qu'au regard de la réglementation européenne il serait bien que la culture se mette au diapason et que sur les financements qui sont attribuées aux scènes nationales et autres établissements de région, c'est la loi du marché qui devrait être véritablement la règle c'est-à-dire en gros vous avez à soutenir un projet de diffusion du spectacle vivant sur tel et tel territoire, vous avez un projet et ce sera le mieux disant qui aura le marché... et l'incapacité des structures de s'adapter à la décentralisation et à ses logiques de marché pour être clair on parle d'industries culturelles, on va être très rapidement dans l'incapacité de pouvoir avoir des choix artistiques complètement assumées.

Ce sont les mêmes, aujourd'hui, qui disent moi je veux assumer mes choix artistiques, mon projet artistique, c'est le mien truc... c'est mon projet de programmation... on est bien d'accord que c'est avec l'argent public que tu fais tout ça. OK que tu aies ton empreinte ça bien entendu et ça personne ne va contester mais si tu restes uniquement sur cette perception-là de ce que peut être un projet artistique sans prendre en considération la dimension là de développement culturel à l'échelle d'un territoire dans lequel ton établissement, dans lequel ta programmation figure, c'est clair qu'à un moment donné tu seras dans l'incapacité de pouvoir faire face à ce qui se met en place petit à petit autour des industries culturelles, qui ont déjà largement vampirisé le domaine des musiques actuelles, et qui vont petit à petit grignoter du côté du théâtre etc. et que... euh si les principaux financeurs et opérateurs culturels par les services de l'État mais aussi par la collectivité sont contraints de ce fait-là parce qu'on n'a pas su s'adapter et anticipé au bon moment et là c'est très clair, c'est foutu et c'est foutu pour tout le monde car dans ce cas-là les logiques de clientélisme, de réseaux, de truc... etc. elles vont fonctionner à fond parce que ce sera une histoire de gros sous, c'est clair ;

Et c'est terminé, ça va être pire qu'avant, et pourquoi je dis ça parce que la tentation a été grande à un moment donné même en interne de dire : « oui mais comme on est un établissement public pourquoi est ce qu'on ne se soumettrait pas à la procédure de marché aussi pour les spectacles. C'est-à-dire on fait un appel d'offres, on veut un spectacle jeune public, appel d'offres, procédure de marché et les compagnies elles candidatent, moi je te propose tel spectacle, moi tel spectacle... je peux t'assurer qu'il y en a qui le font juste à proximité hein... l'agglomération de Salon, ils ont une compétence culturelle sur un spectacle jeune public ils ont publié un appel à candidature... les enjeux sont considérables quand même.

C'est pour ça que je dis, dans un contexte politique très difficile c'est un peu plus clair, mais en même temps ce qui se met en place ici est intéressant à plus d'un titre pour les raisons que j'ai déjà donné parce que se joue sur un territoire de 98 000 habitants quelque

chose qui participe du devenir de la gestion et de l'aménagement des propositions artistiques à l'échelle d'un territoire. Y a quelque chose qui s'y joue, c'est dommage je regrette mais c'est vrai qu'on ne communique pas à donf, je regrette un peu qu'il n'y ait pas plus d'observateurs extérieurs pour voir quelque chose qui se dessine et qui est extrêmement important à suivre... hein...

Et notamment sur la question de la diversité des publics, puisque là t'as pas le choix, tu y es de toute façon entre les dockers de Port Saint-Louis heu... les « lecteurs de télérama » à Grans, tu y es, Istres, c'est encore compliqué, bref il y a une diversité de publics que tu es obligé de prendre en considération dans ta réflexion. C'est vrai que dire à un directeur artistique du jour au lendemain, faire comprendre qu'il est obligé de prendre en considération un certain nombre de caractères sociodémographiques d'un territoire, ça la fout un peu mal... hein... jusqu'alors il était un peu à l'abri de tout cela, c'est le même problème que celui de tout à l'heure avec la question de la personnalisation etc.

Est-ce que j'appelle à l'instrumentalisation par les opérateurs de la culture de la même manière que certains dénoncent l'instrumentalisation de la culture par les élus à des fins politiques je considère qu'il y a un grand nombre d'opérateurs culturels qui instrumentalisent la culture à des fins personnelles sous couvert d'expertise esthétique, artistique etc. et je pense que c'est un gros problème. Ce que je dis là, j'ai osé dire cela dans un colloque en public à l'INJEP, c'était très partagé. La salle m'était en majorité acquise mais il y avait un certain nombre de personnes proches des milieux artistiques, en disant c'est un scandale, comment on peut dire cela... bon j'ai pas dit ça comme ça de manière aussi claire.

Y a pleins de contradictions terribles, qui se voilent derrière effectivement cette histoire d'exigence artistique quelque peu instituée. Moi je pense que c'est là qu'on a toutes les inerties qui sont liées à l'absence d'une politique culturelle du territoire. Elles sont là et ces inerties sont provoquées, alimentées par quelques personnes, et c'est toujours les mêmes qui font appel à la démocratie, aux valeurs républicaine ! aux trucs etc. pour défendre les principes de l'autonomie d'un projet artistique. Et à un moment donné, elle repose sur quoi l'autonomie d'un projet artistique... sur sa personne.

Si c'est effectivement l'autonomie de ta personne qui détermine la politique culturelle et artistique, démocratiquement ça pose quand même problème. Je suis un peu dur quand je parle des petites seigneuries qui se sont constituées ici et là.

Avec la régie, Les directeurs artistiques sont détachés des structures. Ils sont encore dans leur structure, au sens où avoir des directions artistiques transversales... on ne peut pas non plus demander aux directeurs artistiques qu'ils ne soient plus en contact avec leurs structures et notamment leurs structures dans lesquelles ils programment.

Du point de vue symbolique pour certains ça a été vécu comme une violence mais petit à petit certains s'en rendent compte même s'ils ne le disent pas aujourd'hui qu'ils sont libérés d'un certain nombre de tâches quotidiennes qui ne sont pas réjouissantes (travailler sur les budgets de la structure, sur la gestion du personnel, etc.) et que en quelque sorte ils ont libéré un temps non négligeable à la proposition artistique.

Comment a évolué leur perception de la régie avant la création et aujourd'hui ?

Il faut que ce soit très clair, dès le départ il n'y a pas eu. y a pas photo, le principe c'est que ça leur a été imposé. Ils n'ont pas été associés, on ne les a pas concertés pour mettre en place l'établissement public. Les directeurs de structures, on va les appeler comme ça pensant que dans un contexte politique comme celui-là, ça avait peu de chance de se mettre en place, de perdurer, qu'on attendait le moment où avec les élections... mais je pense... il n'y a pas eu concertation effectivement, bon je n'étais pas là à ce moment-là

mais d'après les informations que j'ai concernant les directeurs de structures. Mais il y a eu concertation avec les présidents de structures associatives, il y a eu concertation avec le maire de Miramas, si on peut appeler cela concertation, « c'est plus possible de continuer comme ça », à Miramas, il y eu des choses où c'était limite... quoi... et donc d'un point de vue symbolique, le politique doit s'adresser aux instances des structures, avant de parler au personnel et éventuellement après il appartient aux instances d'en parler à leur personnel et décider de les associer ou pas.

Je pense que quand même cette question-là faut la poser, à quoi servaient-elles sinon ces instances ?

À quoi servait le président du théâtre de l'Olivier, à quoi servait celui du CCMP (Fos) si ce n'est pas le cas...

Ensuite, admettons que du point de vue des publics fidèles etc. on leur annonçait que les théâtres en question vont perdre un certain nombre de leurs prérogatives, on peut attendre à partir de ce moment-là une mobilisation de la part de ces publics... par les associations des spectateurs etc. « comment mon dieu, c'est un scandale, c'est la main mise sur la culture... ».

Et bien non, rien du tout.

Je suis arrivée aux vœux de l'intercommunalité, on m'a présenté le président du théâtre de l'Olivier qui m'a dit à l'oreille « vous savez vous me sortez une épine du pied » (chuchotement)

Voilà, les choses sont claires mais pourquoi parce que les responsables des structures en question ont constaté d'eux-mêmes que la personnalisation avait pris tellement d'importance que... donc le mode décisionnel, les procédures de validation... tout ça ce n'était plus d'actualité depuis un bon moment. Mais ce n'est pas propre à ici... parce que bon la question des personnalisations... les directeurs rencontrent par leurs réseaux d'autres directeurs...

On est continuellement sur des modes de gestion de perception, de représentation et de reproduction qui date d'il y a 20 ans, y a 20 ans y avait beaucoup d'argent ici, aujourd'hui il y a en a moins. Partout tu passes forcément par une rationalisation au niveau des effectifs, des moyens, pour qu'on ne t'accuse pas d'avoir des effectifs pléthoriques. C'est souvent le débat ici. Au niveau de la culture il fallait faire le nécessaire dans ce sens c'est-à-dire repérer là où finalement on s'est retrouvé avec des agents mis à disposition qui n'avaient pas grand-chose à y faire du point de vue de la culture, je ne dis pas qu'il y en a plus mais un certain nombre de personnes qu'il a fallu montrer que la mise en place n'était pas adéquate et souvent avec leur accord d'ailleurs et voir si d'autres services heu... c'est une discussion qu'on a avec le Conseil Général qui nous dit est-ce que vous avez réalisé des économies d'échelles. Oui, effectivement il y a eu des économies d'échelle mais on ne peut pas faire un bilan d'un point de vue budgétaire et financier tant que la rationalisation en question ne sera pas parvenue à son terme et je ne vois pas son terme avant 2008 où on sera en capacité de dire voilà ce qui existait avant la régie, voilà ce qui existe aujourd'hui avec la régie. Au niveau des économies d'échelle, c'est sûr qu'au niveau des associations, les agents ouest Provence mis à disposition de l'association et bien on ne les voyait nulle part sur le budget des associations, donc le budget de l'association ne mettait pas en valeur cette masse salariale puisqu'il s'agissait d'une mise à disposition gratuite. Donc il y avait une réalité en termes de ressources humaines qui n'était pas juste.

Et puis sans compter qu'au niveau des associations il y avait des élus de la ville au sein des conseils d'administration, on est presque sur une municipalisation rampante aussi c'est pareil.

Et toutes ces données-là, pourront être observables dans un an à peu près, au moment où on sera aussi en capacité de mener une vraie analyse des publics, de leurs mobilités, on a quelques éléments qui pour moi ce ne sont pas encore satisfaisants pour qu'on soit en capacité techniquement de faire des requêtes appropriées puisqu'on est sur un serveur central avec une connexion internet qui est lié à ce réseau et qu'il y a des applications qui ne sont pas évidentes. Non pas qu'on n'ait pas les compétences mais parce que c'est très compliqué. On est en train de former les gens aussi de ce point de vue.

Autre chose pour la régie, parce que pour qu'on aille un peu plus vite car j'aurais tellement de choses à dire que... pour renforcer sa légitimité c'est l'action culturelle. L'action culturelle concertée à l'échelle du territoire intercommunal parce que les structures associatives et autres avaient pour vocation quasi-exclusive de diffusion avec des actions culturelles mais pas assez visibles lorsqu'elles existaient véritablement... pas assez visibles lorsque quelques expérimentations étaient données ici et là.

EP : Qu'est ce que vous entendez par « pas assez visibles ? »

MB : Si vous voulez elles participent de la profession de foi sur le projet heu... mais ensuite très concrètement, avec le... ils ont une action culturelle en direction des publics cibles... OK... il faut la faire, en faisant attention de ne pas se substituer ni à l'éducation nationale ni aux mouvements de l'éducation populaire. Par contre, une action culturelle en direction des publics non captifs, qui ne sont pas ceux du théâtre etc. qui sont des actions qui nécessitent un travail dans le temps, qui s'inscrivent de manière durable etc. avec des personnes ressources et tout ça... c'est une autre histoire, c'est beaucoup plus costaud, il faut savoir à tout moment le valoriser et forcément le rendre visible et dire et bien voilà « ça participe de », celui-ci entendu comme un précepte ou un postulat un peu arbitraire, je suis partie du principe que c'est l'action culturelle qui à un moment donné doit participer à (?)

Et donc, aujourd'hui, c'est nullement le cas en France.

EP : Et comment dans la programmation de la régie concrètement ça se manifeste ?

MB : Vous prenez toutes les opérations intercommunales « Zone danse hip-hop », Les Élançées, y a des ateliers etc. faire le nécessaire pour que sur l'ensemble des opérations intercommunales il y ait vraiment un travail qui soit costaud à l'échelle du territoire atelier, stage. De reconstituer les relais sur place, de voir les personnes aussi qui sont... et après je lis la presse locale je vois qu'il y a des personnes ressources au niveau associative, dans les structures associatives dans les pratiques amateurs etc. y a des gens qui n'étaient absolument pas en lien avec les théâtres en question, je ne parle pas particulièrement d'Istres hein... que ce soit clair, mais c'était une catastrophe. C'est relancer tout ça. Sur le théâtre de la Colonne c'est l'action culturelle proprement dit qu'il faut relancer car elle était plus là, elle n'existait plus en plus sur un terrain miné, une ville qui est sinistrée avec plus de 50 % de logements sociaux, ce sont des centres sociaux... (?) y a tout ça qu'il faut reprendre en considération, avec toutes les petites associations qui se démènent avec une vraie force militante qui peuvent pas constituer leur salle de spectacle, leur théâtre parce qu'il y en a déjà un et savoir comment les associer petit à petit. Je sais que ça ne se fait pas du jour au lendemain et que c'est un travail de longue haleine, on est ici pour que ça s'inscrive dans la durée, il faut pouvoir l'annoncer fortement et en même temps être en capacité de dire voilà les propositions artistiques que je fais moi j'essaie de les articuler avec l'action culturelle que nous avons sur le territoire. Et notamment dans les territoires les plus fragilisés et les territoires fragilisés c'est quoi,

c'est les quartiers populaires d'accord... où c'est qu'on cherche les publics c'est dans les quartiers populaires, voilà, les choses sont évidentes, n'importe quel opérateur culturel sur un territoire devrait être un temps soit peu formé à cela.

Alors ce qui est très étrange c'est que... on est quand même beaucoup de programmeurs culturels et directeurs artistiques dans les structures qui sont issus de l'éducation populaire.

Et donc ce renversement de situation est assez troublant... j'étais dans l'éducation pop je me faisais chier en tant qu'animateur en train de me prendre le chou avec des gens qui m'emmerdaient à longueur de journée, j'ai mené quelques projets culturels, j'ai pu aussi petit à petit rentrer dans des structures culturelles, j'ai pris sa direction maintenant c'est moi... j'ai fait mon ascension sociale.

D'une manière ou d'une autre, y a une espèce de rejet... avec des discours aussi intellectuels, prétendument intellectuels, ce qui est très surprenant et qui repose peu sur ce qui relève des réalités sociales... or il me semble aujourd'hui qu'on ne peut pas tenir des propos intellectuels sur des questions là sans se dire à un moment donné, nous avons une réflexion sur les discriminations culturelles, sur l'exclusion, tous ces trucs-là sans qu'en face on soit structuré pour organiser quelque chose et que ça devrait même être un critère de sélection en termes de programmation artistique.

Comment voulez-vous que les nouveaux dits nouveaux publics viennent au théâtre si on ne leur parle pas ? si on ne parle pas de leurs propres réalités, ou si au moins on ne part pas de leurs propres réalités ?

C'est pas possible, y a aucune possibilité, faut en faire le deuil, y a quand même aucune possibilité de conquête de nouveaux publics. On va continuer à assister au vieillissement des publics et puis les laisser crever les uns après les autres et dire après c'est la crise du spectacle vivant nos publics ils n'existent plus, c'est quand même cette situation-là.

Donc l'action culturelle elle est là, c'est tout simplement essayer de maintenir une filiation culturelle et artistique sur un territoire, donc effectivement petit à petit, c'est long, c'est un processus long... des nouvelles générations peuvent être sensibilisées etc.

Le travail qui est fait sur les Élançées, depuis une dizaine d'années puisque ça va être la 10^e édition là, il y aura une véritable répercussion en termes de publics, je pense qu'il y en aura une quand même, puisque c'est très familial, y a beaucoup de monde, beaucoup d'ateliers en direction des écoles, des centres etc. dans 10 ans... dans 10 ans, et les personnes qui l'auront mis en place, orchestrée, animée etc. ne seront plus là, ils ne seront plus dans le théâtre ou sinon il y aura des personnes qui représenteront la mémoire du lieu donc voilà.

On est dans ce type de processus et en termes de projection dans le temps, ce n'est que comme ça que ça peut se passer, moi je pense non pas que ça relève de l'évidence ce serait prétentieux, mais dire tout simplement qu'il y a une nécessité de ce point de vue-là, qu'une programmation artistique ne peut se constituer sans qu'effectivement il y ait une action culturelle d'envergure qui se mette en place. Cette action culturelle va créer les publics de demain et ce sont les publics de demain qui vont déterminer aussi la programmation.

Donc c'est forcément au moins à moyen terme, au moins à moyen terme, une réflexion de ce type-là qu'il faudrait réussir à... non pas à imposer parce que le terme est un peu fort mais au moins à diffuser le plus largement possible auprès des opérateurs qui vont le faire auprès de leur propre équipe.

Parallèlement, faire l'accompagnement auprès des élus, faire le nécessaire pour que les élus aillent plus souvent au spectacle, plus que dans la situation présente, qu'ils s'imbibent de ce que j'appelle depuis le début des enjeux esthétiques contemporains et

qu'ils soient en capacité de développer une réflexion critique sur les propositions artistiques qui sont faites ici et là.

Et c'est quelque part aussi un travail générationnel il se fait aussi comme ça car si une génération d'élus aussi est accompagnée comme cela et est suffisamment avertie, vigilante sur le spectacle vivant et le cinéma hein, ça suppose aussi... c'est tout ça, c'est un travail de longue haleine qui n'est pas lié forcément à l'actualité politique immédiate.

EP : Et en termes de publics, en écoutant les discours et en lisant les plaquettes, on retrouve plus souvent le terme d'habitants que celui de publics et c'est aussi l'enjeu de ma thèse qui n'est pas de travailler seulement sur les habitants mais sur les publics, et donc je me suis posée la question de savoir quel était l'enjeu... ? On est peut-être surtout dans un enjeu de communication qui est celui de s'adresser directement aux habitants, je me suis posé la question du rayonnement ?

MB : Ça, c'est un clin d'œil en direction des élus qui disent « moi, ma population... ils ne disent pas ma pop... mais la ville que j'administre, ne vont pas dans mon théâtre, dans le théâtre de la ville ». Ils ne disent pas tous cela non plus mais y a une proportion d'élus qui disent cela, en gros ils disent on fait des programmations pour un public qui n'habitent pas sur le territoire... et que c'est ce public-là qui est beaucoup plus habitué de ces structures culturelles que le public qui paie ses impôts locaux etc. même si la compétence intercommunale est financée par la taxe professionnelle, c'est pas les impôts à proprement dit qui paient la culture. Bon, mais c'est ce genre de raisonnement donc on est bien obligés de dire aux élus travailler sur les publics c'est aussi travailler sur les habitants d'un territoire mais un territoire ne trouve son identité que sur son ouverture et qu'en l'occurrence la mobilité des publics est au centre du spectacle vivant, les publics ici de l'intercommunalité, les gens qui sont de Grans, les gens d'Istres qui vont aller à Port-Saint-Louis-du-Rhône Rhône et pourquoi pas ? Pour certains choix dans la programmation 2007-2008 on prend des risques hein... on a programmé des têtes d'affiche théâtre, de théâtre parisien sur Port-Saint-Louis-du-Rhône, bon... il faut le faire, on prend le risque, il faut bien commencer mais en même temps l'identité d'un territoire se définit sur ses confins et sur sa proximité ça nécessite aussi par la mobilité des publics qui ne sont pas de l'intercommunalité. On a bien avancé, de la même manière qu'il y a des publics de l'intercommunalité qui vont sur d'autres intercommunalités d'à côté.

Après ça pose évidemment cette question très directement de l'articulation de territoire à territoire, de compétences à compétences. L'agropôle de Salon a une compétence culturelle mais elle n'est pas aussi développée que celle d'Ouest Provence, la Caueb en a une en animation culturelle, c'est tout ce qui tourne autour du carnaval et festival de Martigues etc. mais on n'a pas une compétence culturelle aussi affirmée... mais c'est l'avenir ça, c'est incontournable pour qu'on puisse avoir une politique culturelle ici. SI les gens n'anticipent pas, ne se préparent pas... si on est encore en capacité d'avoir une politique culturelle pour les prochaines années et bien c'est ça, c'est l'articulation entre ces différents territoires.

Bien sûr avec les agglomérations mais aussi au regard du partenariat avec le Conseil Général, Régional, la DRAC etc. C'est pour ça que l'histoire de l'EPCC il faut laisser mûrir encore un peu et je pense que ça pourrait être un cadre juridique qui pourrait prendre en charge en termes de mode de gestion, l'articulation entre ces différents territoires.

D'un autre côté, la culture est un marché en soi, avec des règles peut être plus souples qu'ailleurs mais avec un certain nombre de règles quand même celle de la concurrence et que la compétitivité fera bientôt partie du jargon.

Donc après il y a une chose assez paradoxale : C'est qu'il y a des gens qui ont des responsabilités importantes en matière artistique et qui n'habitent pas le territoire. Ils ne connaissent même pas leur ville dans laquelle ils sont supposés programmer et de mettre en place des actions culturelles, et ça, j'ai vraiment du mal. Tu ne peux pas être à l'écoute sensible du public si tu n'es pas en contact avec le public...

Plus généralement, c'est peut-être un épiphénomène quand on en parle... mais ça représente une attitude et une posture, et plutôt une posture d'ailleurs, dont on ne se rend pas forcément compte car elle est alimentée par des représentations... sur lesquelles on se repose pour faire valoir un statut et... des avantages particuliers. Que voulez-vous que pensent les classes populaires de cette posture, si ce n'est de dire que cette posture de mépris de cette cour de sentences à leur égard et que c'est qu'une bande d'intellos qui prennent leurs pieds avec l'argent public, bien sûr en aucun cas je ne suis prêt à accepter ce genre de jugements qui participent souvent des discours de haine etc.

Mais cependant, on ne peut pas continuellement être dans cette posture de réflexe qui alimente... parce qu'à un moment donné, parce qu'on est opérateur culturel on n'a pas une responsabilité exclusive auprès des publics de son théâtre que l'on veut fidéliser, on a une responsabilité auprès de l'environnement immédiat de la structure, on est censé émettre des propositions.

J'ai l'impression un peu que ce contact de proximité rebutait... parce qu'on craint de retomber dans une certaine stigmatisation socioculturel. C'est... on a l'impression d'être happé à ce qui correspond à un travail aujourd'hui déconsidéré et... qui en gros qui serait de dire que l'on a affaire à des masses incultes et... qui n'ont aucune culture générale et qui ne sont pas en mesure d'entendre ce qui est de l'ordre du Beau, de la profondeur.

Je pense qu'il y a profondément un problème, cette histoire du « vu à la télé » là, discussion très récente de, y a des têtes d'affiche que je connais que tu ne connais pas... il n'est pas possible aujourd'hui on est dans une contemporanéité en termes de diversité culturelle où il est impossible, impossible de pouvoir maîtriser une expertise fine sur l'ensemble des propositions artistiques sur un territoire, quelle qu'elle soit, du vu à la télé au spectacle du plus confidentiel ou des plus avant-gardistes, c'est impossible en termes de spectacle vivant, dans tous les genres en question et c'est encore plus impossible si tu rajoutes dessus les musiques actuelles.

Au sujet des musiques actuelles, je considère qu'on ne peut pas les distinguer du spectacle vivant, même si effectivement elles participent de plus en plus des industries culturelles. Mais ils ne font que présager ce qu'il va se passer pour le reste du spectacle vivant.

Donc, tu es obligé d'être sur une expertise un peu kaléidoscope avec des connaissances, des entrées sur tel et tel genre, des personnes ressources, ce n'est pas que je suis en train de faire le profil de poste mais tu es obligée d'une manière ou d'une autre d'avoir ces différentes entrées. Je dirai même jusqu'au cinéma également, pourquoi ? parce que c'est à partir de ce moment-là que tu dis ben tiens ! on est quand même un certain nombre, toi, d'autres, dans ton réseau, dans le mien à faire des propositions de dire on est dans l'interdisciplinarité la plus totale qui est finalement sur scène le prolongement le plus clair et le plus évident de la diversité culturelle, et qu'en l'occurrence, un projet artistique ne peut aller que dans ce sens, un projet artistique qui se veut contemporain.

Ou alors il correspond à une demande particulière en direction d'un public spécifique, mais il faut le dire clairement ; il ne faut pas dire que « ma proposition va en direction des publics », non elle va en direction d'un public, aucun problème, on le reconnaît, c'est un public, ton public.

Puisque c'est ça aussi, cette histoire de s'appropriier un public, de prétendre que c'est en direction des publics, ça participe d'autre chose que d'un projet artistique qui s'inscrit

dans la contemporanéité. C'est pour moi aussi un point de vue qui est difficile à défendre par ailleurs mais pour moi c'est du bon sens, bien sûr derrière on va te dire, c'est de la démagogie de truc etc. ça répond à ce qui aujourd'hui est déterminé par l'industrie culturelle. On est forcément dans un projet artistique qui est contraint de prendre en considération l'ensemble des gens, des esthétiques quelle qu'elle soit pour apporter une cohérence en direction des publics potentiels sur un territoire.

EP : Et qu'est-ce qui a fait qu'on a intégré non pas le patrimoine par exemple mais le cinéma avec le spectacle vivant, et est ce qu'il y a des actions transversales entre le cinéma et le spectacle vivant ?

MB : Euh... sur le fait qu'il y ait le cinéma, au-delà du cadre juridique dont on a parlé tout à l'heure, c'est aussi la question de la diffusion culturelle. C'est assez bien vu, je n'étais pas là pour participer à ça... je n'étais pas là, de dire dans une même structure de regrouper toutes les structures de diffusion : Spectacle vivant et cinéma, j'intègre les musiques actuelles dans le spectacle vivant.

Donc heu... c'est pas évident, non plus sur l'histoire des collaborations cinéma, théâtre etc. en même temps c'est proche... les personnes... on ne décrète pas comme ça de mettre le cinéma avec le spectacle vivant, mais petit à petit l'appareil... tient y a un spectacle... c'est l'Olivier qui a proposé ça, tient y a un spectacle *Macadam* et en même temps sur le Coluche on va programmer *Rize*. L'idée est intéressante, ça a pas fonctionné des masses, ça n'a pas rempli la salle de cinéma... le spectacle y avait du monde, ça n'a pas rempli la salle de cinéma mais y a quelques personnes qui sont allées voir *Rize*. ON a fait gagner quelques places sur le site internet parce qu'on voulait qu'il y ait du monde.

C'est intéressant de dire, voilà, sur un propos en l'occurrence c'est la danse, y a différentes disciplines qui y sont consacrées et que justement y a un croisement entre ces différents regards, ces différentes techniques, apportent forcément un certain éclairage sur... la thématique proprement dite. *Macadam* c'est sur les arts urbains, je ne vais pas dire la danse urbaine car il y avait aussi du skate... c'est Bianca Li, certains on dit c'est un peu facile, pourquoi un peu facile ? si ça s'inscrit dans la continuité d'un projet, pourquoi pas ?

Donc... des cinémas, avec *Rize*, c'est le développement d'une danse dans les faubourgs de Los Angeles dans le prolongement de la danse hip-hop et les allers-retours avec Jean Rouch ce qui est phénoménal.

Moi ce qui m'intéresse là-dedans c'est qu'il y a peut-être 3 ou 4 personnes qui sont allées voir *Macadam* mais qui se sont dites je vais aller voir *Rize* mais ces 3 ou 4 personnes et ça, c'est important. Ces trois quatre personnes, y a quelque chose d'important dans ce film, qui me semble à mon avis plus important que ce qu'il y a dans *Macadam*.

Donc là-dessus, y a ce type de collaborations qui existent, au niveau des événements intercommunaux on essaie de faire le nécessaire pour que les événements intercommunaux cinéma puissent avoir des répercussions directement sur les propositions théâtrales qui peuvent se faire au théâtre et tout ça c'est en expérimentation.

A un moment donné, y a un spectacle avec Dussolier programmé au théâtre et certains on dit et pourquoi pas faire une rétrospective Dussolier, mais pourquoi ? juste parce que Dussolier est là ? est-ce qu'il va participer à un débat spécifique, sur sa carrière, son travail avec A. Resnais... oui OK, mais il n'était pas disponible c'est pourquoi il faut travailler largement en amont sur ces questions-là, c'est pourquoi sur la programmation 2007-2008 il faut tout de suite repérer maintenant, sur tel ou tel spectacle là-dessus y aura peut être quelques choses à faire avec un film qui sera sorti ou qui va sortir à ce moment-

là ou... dont on sait pertinemment qu'il est en lien avec la thématique, il faut faire un travail d'accompagnement.

Moi je dis, j'accorde autant d'importance à une salle qui est pleine, mais j'accorde aussi autant d'importance à une salle qui est au tiers pleine où il y a eu un véritable travail d'accompagnement derrière, parce que c'est une œuvre difficile, y a un travail de persuasion des publics, un travail d'accompagnement sur la thématique et expliciter éventuellement le propos.

Lorsqu'on parle de la régie, son organisation etc. c'est avant tout ces enjeux-là, je n'arrive pas forcément à les partager. Avant même l'histoire de la mutualisation et des économies d'échelle, moi en tant que directeur de la coordination artistique et du développement culturel, c'est d'abord ces objets-là. Est-ce que dans les années qui viennent on sera encore en capacité de développer ces logiques. De dire pour nous c'est tout aussi important de remplir les salles qu'à un moment donné y a un certain nombre de spectateurs qui soient pris par la grâce d'un spectacle, un propos de quelque chose, qui vient qui va les bouleverser et qui va peut être déterminer quelque chose dans leur devenir. Pour moi l'approche culturelle et artistique elle est là. Sinon je... je vois pas trop à quoi ça rime, et comme disait l'autre 'la culture est inutile' et c'est pour cela qu'il faut tout faire pour la défendre, c'est parce qu'elle est inutile.

C'est pour cela qu'il faut faire attention, c'est très fragile, sur ce que tu dis sur la fréquentation, pourquoi tu dis ça ? sur certains spectacles il faut remplir, pas seulement pour faire du chiffre mais tu le dis pour avoir ta capacité ensuite à proposer des choses qui sont plus difficiles qui sont d'une approche complexe parce que le propos le veut et que du point de vue du regard et de la proposition artistique y a une singularité radicale et cette radicalité il faut pouvoir la défendre, et ça, c'est moins évident du point de vue des élus mais faut quand même réussir à le faire entendre mais ça viendra, je ne désespère pas. Et notamment Ilotopie, avec qui on a un projet est complètement là-dedans hein... Voilà !

Fin

Entretien n° 2

Michel Lévy et Marc Moustacakis, siège administratif du SAN Ouest
Provence, Istres, le 26 avril 2007

Michel Lévy : Comme si on disait qu'on est de la communauté d'agglomération, on était du SAN, on est dans le syndicat d'agglomération nouvelle, et ce n'est pas favorable à une prise d'identité et là il y a vraiment cette volonté, pour qu'il y ait cette volonté auprès des élus qui est progressivement le développement d'un sentiment d'appartenance à un territoire, il faut trouver effectivement des... rires... il faut trouver des points d'appui et la culture et c'est un élément qui est important. Y a des... il peut y avoir des actions qui sont des actions tout à fait ponctuelle, par exemple la journée patrimoine, c'est quelque chose qui a été fort par rapport au sentiment d'appartenance à un territoire. Y a d'autres actions qui elles sont des actions de luttes qui elles permettent d'aller vers ce sentiment d'appartenance à ce territoire et par exemple Gaudin nous a donné un sacré coup de main à ce niveau-là... en maintenant l'incinérateur, il a créé une conscience, il a révélé une conscience de territoire, à côté de ça il faut réussir à ce qu'il n'y soit pas [l'incinérateur] mais c'est un point important.

Et l'autre point important, moi je crois beaucoup au côté affect et à la relation qu'il peut y avoir entre le ludique qui est le bien vivre et s'il y a un bien vivre on s'enracine plus facilement dans un territoire et la culture est un élément essentiel par rapport à ça... alors la culture est un élément essentiel par le spectacle vivant, la régie et la volonté de faire une régie c'est que ça soit que les gens ne s'identifient pas au théâtre de Miramas, s'identifient pas au théâtre de Fos, ni au théâtre d'Istres mais puissent s'identifier à une programmation qui leur permette d'aller sur la salle Gérard Philippe à Port-Saint-Louis-du-Rhône tout autant qu'au théâtre de La Colonne de Miramas. C'est leur permettre sur certains spectacles de dire : « y a un car qui part de Port-Saint-Louis-du-Rhône pour aller au spectacle à Istres ».

C'est savoir que sur une médiathèque, si le bouquin il n'est pas sur les rayonnages de la médiathèque de Grans, le lendemain il sera là, car il est sur les rayonnages de la médiathèque d'Istres. Et tout ça, ce sont des sentiments qui apparaissent progressivement, et je crois beaucoup à la politique des petits pas qui joue sur l'inconscient et cet inconscient fait que la personne qui va vouloir un bouquin ou un CD, et que ce CD est sur une autre bibliothèque il pourra quand même l'avoir ce CD, ça veut dire que ça lui appartient aussi et que c'est son territoire aussi. Et je crois qu'à ce niveau-là, l'élément culturel en jouant la transversalité à tous les niveaux est important... Sur le patrimoine, les rallyes qu'on fait, les journées patrimoniales font qu'on amène les familles à s'interroger sur à quel siècle telle église a été construite et pourquoi tel lieu lui s'appelle comme ça... mais ce n'est pas le lieu de Grans ou de Port-Saint-Louis-du-Rhône, mais c'est le lieu qui se trouve sur un territoire donné. Et je crois que progressivement ça fait partie des choses qui sont importantes pour donner une conscience de territoire. Euh... moi je resterais toujours marqué... je resterais toujours marqué lorsque la ville nouvelle a été créée, et qu'il y avait de nouveaux habitants, par la volonté qu'on a eue sur Istres, de dire pour que les gens vivent bien ensemble et s'enracinent euh... il faut qu'ils puissent s'identifier à quelque chose, et à ce moment-là on a joué plus que sur le côté culturel, on a joué sur le côté sportif. Et sur Istres, le sport s'est développé, d'abord au niveau du sport de masse et ensuite au niveau du sport de haut niveau. Mais avec une vie associative forte et un soutien aux associations qui était fort. Ce qui me paraît si extraordinaire dans les années quatre-vingt et qui s'est un peu perpétué, et ça s'atténue un peu maintenant parce que le besoin n'est pas le même, c'est que quand on demandait aux gens d'Istres quelles

étaient les couleurs de la ville, les couleurs de la ville c'est bleu et jaune avec l'étoile qui est... ils répondaient violet et noir, qui étaient les couleurs du club de foot mais pas seulement du club de foot de tous les sports sur Istres. Ça veut bien dire qu'il y avait une association, qui est une association par rapport à ce côté... euh... on colle au côté ludique et au côté loisir, et... c'est pareil dans beaucoup de domaines et pour moi le sport c'est une forme de la culture.

Marc Moustacakis : On sait récemment comme on disait que certains publics scandaient Ouest Provence, Ouest Provence ! Des supporters dans des matchs d'équipes de hand-ball qui sont des équipes d'Istres communales, ce qui est bien là le révélateur d'une conscience. Je ne sais pas si tu intègres le sport à ton étude ou si tu restes tabler sur la culture...

ML : Alors ça passe aussi par les élus communautaires hein... et c'est vrai que c'est important que les élus communautaires aient conscience progressivement quand on parle programmation, quand on voit si on va faire venir tel ou tel truc... euh... qu'on va travailler sur tel projet au niveau patrimoine culturel, au niveau des arts visuels euh... qu'ils puissent transcender leur appartenance, c'est-à-dire qu'ils ne sont plus les élus à la culture de Port-Saint-Louis ou les élus de la culture d'Istres mais qu'ils sont les élus de la commission culturelle d'Ouest Provence. Euh... c'est difficile mais en les faisant travailler ensemble, en les faisant participer aux commissions ensemble progressivement c'est faisable, et c'est faisable à partir du moment où on joue la transversalité et... le fait de faire une régie... ça a été pris beaucoup par les professionnels comme étant « on veut nous mettre la main dessus, on ne pourra plus faire ce que l'on veut » ! mais le fond des choses ce n'est pas ça... bon on a choisi une régie plutôt que de faire une association énorme, mais le fond c'est d'abattre les cloisons, de faire travailler les gens ensemble euh... et de permettre ainsi d'aller vers ce sentiment d'appartenance intercommunale. Que ce soit au niveau des gens qui travaillent sur le terrain ou que ce soit au niveau du public, alors ce n'est pas facile de faire comprendre à un directeur de théâtre qu'il ne fait plus la programmation de son lieu, parce que c'est sécurisant, on a ses murs, ses frontières, ses publics, qui sont liés à un lieu... et d'un seul coup, c'est un public plus large qui est lié à différents lieux et on demande à la personne de faire une programmation sur le jeune public ou sur la danse sur x lieux possibles, c'est très déstabilisant sur le fond et en plus ça... désécurise... ça signifie une instabilité par rapport à ce qu'on connaît, par rapport à... donc il faut que progressivement aussi les professionnels dépassent la culture du lieu pour avoir l'appréhension de l'ensemble territoire intercommunal. Y a tel spectacle qui est chouette tiens sur ce lieu-là il serait pas mal pour tel ou tel motif. À partir du moment où l'on aura passé ce pas, je crois que ça se démultipliera auprès des publics de la même façon.

Et c'est vrai que les élus à l'heure actuelle, j'y souscris totalement parce que maintenant il faut sortir des frontières des lieux, j'ai démarré au CEC y a 30 ans, j'ai toujours eu cette culture du décroissement mais je reste persuadée que l'on a dépassé à notre époque la structure communale, euh... on l'a dépassée pour x motifs, pour des motifs économiques, pour des motifs structurels pour des collectivités territoriales, car la notion de distance existe de moins en moins, aujourd'hui il ne faut plus parler en Kms mais il faut parler en temps. La notion de prise de décision, de communication elle passe par un écran, elle complètement dématérialisée...

Émilie Pamart : C'est pour cela que certains parlent du processus de déterritorialisation et de reterritorialisation, et du changement d'échelles...

ML : Mais quand on dit ça, il faut aussi faire attention car ça risque de poser des problèmes vis-à-vis de la personne elle-même parce qu'elle risque d'être coupée de racines, et si elle est coupée de ses racines, si elle n'a pas de racines elle n'a plus l'impression d'appartenir à un territoire euh... elle a plus les pieds dans le sol... quand je dis ça... je veux dire... ça signifie un mal vivre à un moment donné, donc il faut vraiment lui faire approprier quelque chose. Il faut aussi se départir d'un sentiment d'appartenance limité vers un sentiment d'appartenance plus large, je crois que le territoire de l'intercommunalité est un bon territoire.

[Interruption]

EP : J'ai remarqué l'autre jour pour l'ouverture de la manifestation Complètement à l'ouest, la signalétique qui est un signe d'affirmation de l'identité d'Ouest Provence non ?

MM : C'est variable selon les communes, selon l'histoire des communes. Épouser une nouvelle conscience de territoire.

EP : Est-ce qu'il y a des retours sur la connaissance de la population... ?

MM [à ML] : Je disais à Émilie je me demande dans quelle mesure, puisque l'on est dans le cadre de la création d'une conscience de territoire, c'est un territoire qui est créé d'une certaine façon, il n'a pas de cohérence géographique, ni de cohérence historique complète, il a été créé.

ML : Le problème c'est qu'on ne peut absolument pas s'appuyer sur l'histoire parce que l'histoire, ce n'est pas celle-là. Je te disais, la première que je t'ai vue j'ai du te le dire quoi, quand la ville nouvelle a été créée entre Fos Istres et Miramas on avait Fos qui était une cité de Pêcheurs tournée vers Arles et la Camargue.

Miramas, c'est une cité cheminote, ville nouvelle du début du XXe siècle tournée vers Salon qui était une capitale régionale et Istres qui était en dehors de tous les axes de circulation et qui était tourné sur elle-même. Avec ses galets de Crau et sa base aérienne qui comme toute base aérienne, qui comme toute structure militaire je disais vivre en autarcie. Euh... en plus Istres, c'est un lieu où les gens n'avaient pas à passer puisque c'était en dehors de tous les axes de circulation... j'ai coutume de dire que même la peste n'était pas rentrée à Istres au XVIII^e siècle. C'est extraordinaire car la moitié du département avait été atteinte, à Martigues y a eu la moitié de la population qui est morte, Salon a été décimée, Saint-Mitre aussi, et y a pas eu un cas de peste à Istres, c'est extraordinaire ! ça veut dire que les gens n'y passaient pas et qu'ils ont eu le temps de fermer les portes de la ville et se protéger et ça montre que c'est resté en dehors des axes de circulation et c'est resté en dehors des axes de circulation jusqu'à l'arrivée de Fos, les seules personnes qui passaient à Istres et qui se positionnaient aux Heures Claires, c'étaient les Avignonnais qui allaient à la plage de Fos et qui s'étaient dits « tiens finalement l'étang de Berre c'est pas mal » il n'y avait pas encore le canal de la Durance et on va s'arrêter aux Heures Claires et ça explique qu'il y ait eu beaucoup de Vauclusiens qui avaient des cabanons ici parce que c'étaient les seuls qui passaient par là car ils allaient vers Fos au départ, ils s'arrêtaient à Istres.

Donc on a fait une ville nouvelle avec une entité cheminote qui était tournée vers Salon, Fos qui était un village de pêcheurs tournait un peu vers Martigues et beaucoup vers Arles. Les gens de Fos allaient faire leur marché à Arles dans les années cinquante. Et Istres qui avait son marché, ses moutons, et sa base aérienne et qui avait ??? Mais ça

vivait tout seul Istres n'a jamais eu aucun arrière-pays. Saint-Mitre était lié à Martigues et saint-mitre a été lié à Istres à partir du moment où les collégiens de Saint-Mitre sont venus à Istres et ça a créé le lien et à l'heure actuelle Saint-Mitre est presque la banlieue d'Istres. Euh... on a fait une ville nouvelle avec trois entités qui n'avaient rien à voir les unes avec les autres, ni socialement, ni économiquement, ni historiquement donc c'est une fausse ville nouvelle. Et euh... on a agrandi avec trois nouvelles communes, Cornillon qui n'a rien à voir avec notre entité, Grans qui est tourné vers Salon commercialement parlant mais qui a toujours été une entité autonome par rapport à Salon dans la mesure où ça a toujours été une cité qui économiquement vivait très bien... 17 moulins au XIX^e siècle c'est énorme, d'ailleurs quand on se balade à Grans il suffit de voir toutes les façades qu'il y a dans le vieux Grans, c'est significatif. Euh... et Port saint Louis qui est une ville nouvelle du début du XX^e siècle et qui est l'avant-port de Lyon euh... qu'est ce qui relie l'ensemble de ces communes ? L'économie, les suds, et le Port de Fos et donc ça, c'est un lien qui ne permet pas de donner une identité, c'est une réalité économique mais ce n'est pas une identité de territoire, donc une identité de territoire c'est sûr qu'il faut la créer. Port-Saint-Louis, c'était complètement tourné vers Arles, Port-Saint-Louis, c'est le Rhône.

EP : Le problème de l'identité des villes nouvelles se pose pour l'ensemble de ces villes en particulier avec leur passage dans le droit commun ? On passe d'une intercommunalité subie à une intercommunalité choisie. La notion de multicommunalité est utilisée plutôt que celle d'intercommunalité dans le sens où dans les SAN les relations sont verticales entre les communes et l'institution communautaire ?

ML : C'est vrai que j'ai jamais entendu ce terme [multicommunalité] et je l'ai jamais utilisé mais... il est tout à fait vrai... c'est vrai que pour moi Ouest Provence, non je dirai pas Ouest Provence mais volontairement le SAN de l'agglomération du Nord-Ouest de l'Étang de Berre car c'était la terminologie... c'était en fait plus un droit de tirage avec des élus communaux et qui jouaient pas l'intercommunalité et qui ne cherchaient pas à la jouer, y a jamais eu vraiment de communication intercommunale, et... y a jamais eu de volonté à ce niveau-là et la volonté est apparue en 2001, ou en 2002. Elle est apparue... alors... y a aussi une volonté politique qui existe... tout dépend de la personne qui est à la tête d'Ouest Provence, de l'intercommunalité, là c'est vrai que le fait que ce soit Bernard Granié qui est joué ce jeu-là parce qu'il y croit, parce que certainement c'était pour lui la façon d'exister mieux politiquement parce qu'il se positionne en tant que territoire par rapport à d'autres territoires MPM, Marseille par exemple et c'était important pour lui, mais parallèlement à ça... et j'y réfléchissais quand vous parliez du passage au droit commun, nous on est pas passé au droit commun on est restés en SAN, mais ça ne change rien à l'affaire.

Mais y a eu quand même un élément fort pour passer du subi au choisi parce que c'est vrai que ça a été subi en 1973 et en fait il y a eu quand même un choix en 2002-2003 avec l'arrivée de nouvelles communes. Petites communes hein... Port Saint-Louis, Cornillon et Grans, ça représentait qu'euh... 20 % d'habitants en plus par rapport à ce qui existait déjà mais je crois que le fait qu'il y ait eu ce choix fait par les communes qui rentraient mais aussi fait en les accueillant par les communes qui étaient déjà à l'intérieur a fait passer du subi au choisi et à partir de là ça signifiait que des communes se mariaient réellement euh... alors que c'était pas le cas avant, avant c'était des communes qui étaient mises ensemble dans une même maison.

Là... j'aurai tendance à dire qu'on est passé de l'assistance publique à la maison familiale.

Je crois qu'incontestablement, ce jour-là il y a eu un pas de franchi. Ce n'est pas ce qu'apporte en plus les nouvelles communes... bon... ils apportent la pluralité, la diversité et ça, c'est intéressant et important, c'est plus le ménage à trois, c'était de l'ordre de la colocation, c'était de la colocation... là on a quand même dépassé ça. Et là même à la limite ce qu'on vit en ce moment, le conflit vécu entre Ouest Provence et Istres, c'est un conflit d'un couple pluri... c'est un conflit qui aurait été moins aigu pendant la période de colocation quoi.

EP : Je me suis posée la question de savoir pourquoi le SAN a conservé le statut de SAN et n'est pas passé en communauté d'agglomération ?

ML : Par rapport à la communauté d'agglomération, la volonté de rester SAN c'est à la fois un choix financier, si on était passé en CA, on y aurait perdu, enfin, on aurait pas perdu énormément c'est-à-dire 3 % de nos recettes, 5 % de nos recettes, ce qui quand même est important et parallèlement à ça en restant en SAN les élus sont maîtres de leurs limites de leur territoire, on peut pas avec la loi Rocard, on peut pas... l'état et le préfet ne peut pas intervenir dans le choix des élus alors que dans les comités de délibération des communautés d'agglomération le préfet peut intervenir sur ces choix-là et ça c'était un point essentiel pour les élus.

EP : Et je me suis posée justement cette question-là, car dans le dernier Ouest Provence on parle de l'envie de la CUM qui souhaiterait récupérer une partie de Fos...

ML : De faire une OPA... oui c'est vrai, c'est leur volonté, c'est la volonté de l'État, c'est la volonté des élus de droite, comme de gauche de Marseille, euh... actuellement la loi ne le leur permet pas car il faudrait qu'ils avalent ??? mais y a un autre élément qui fait qu'ils ne peuvent pas, c'est que dans la loi Rocard il est indiqué que euh... il faut pour accueillir de nouvelles communes, il faut que ce soit la majorité qualifiée au niveau des communes qui soit à l'intérieur du SAN. Donc le statut SAN nous protège à l'heure actuelle, si on était en Communauté d'agglomération on ne serait plus protégé. Donc tant que le statut SAN reste, je pense que l'on n'en sortira pas. Mais les communes des agglomérations parisiennes n'ont pas eu la même volonté hein, elles qui sont passées en communautés d'agglomération avec des promesses de l'État qui n'ont pas été tenues.

EP : Et aujourd'hui par rapport... on voit la volonté de création d'une identité visuelle, d'un nouveau nom « Ouest Provence », on remarque assez fortement la volonté d'affirmer voire de réaffirmer une identité, moi, je le conçois presque comme l'émergence d'un nouveau territoire hein... ?

ML : C'est ça, c'est ce qu'on cherche à faire.

EP : un territoire lié à l'intégration des trois autres communes mais aussi lié à un projet qui est pour le coup un projet communautaire commun. Ne serait-ce que du point de vue de la signalétique, j'ai remarqué à l'entrée de chaque commune... y a un panneau...

ML : De la même façon que l'on a changé le nom du réseau [bus], c'est passé de *Trigone*, le nom Trigone était passé dans les mentalités, on prenait *Trigone*, on ne prenait pas le bus. On l'a quand même abandonné pour s'appeler *Ouest Provence Le bus*... et les transports en commun sont un élément fort du territoire. Et puis faire apparaître le plus possible la terminologie Ouest Provence, c'est le but d'Ouest Provence.

EP : Et par rapport à la question culturelle... parce que c'est pareil, avec la création de Scènes et Cinés, on a une nouvelle identité, et comment la création de Scènes et Cinés vient participer de cette construction d'identité, ou de cette inscription identitaire au sein d'Ouest Provence, du territoire alors qu'il existe une direction des affaires culturelles ?

MM : La programmation elle se fait à l'échelle du territoire et du coup elle ne se fait pas dans la fabrique de programmation que pouvait faire tel théâtre ou tel cinéma, etc.

ML : Si on était resté sur la direction des affaires culturelles (DAC) qui aurait été en relation avec l'association culturelle du théâtre de l'Olivier, avec la régie directe du théâtre de la Colonne avec l'association... je ne sais pas ce qu'il y avait sur Grans ou sur Port-Saint-Louis du Rhône mais sur des structures éclatées qui restaient sur leurs quant-à-soi... qui... qui gardaient leur propre programmation.

MM : D'où le vécu très problématique de... par les gens qui travaillent dans les structures et dont Michel parlait tout à l'heure parce que le théâtre, sa raison d'être, c'est la singularité de sa programmation et on venait au cinéma parce qu'il proposait tel type de programmation, on allait à tel théâtre... on fidélisait les gens sur tel type de programmation. Et maintenant, on étend cette programmation à l'échelle du territoire, donc voilà, pourquoi les administrateurs et les directeurs artistiques ont eu du mal... ont toujours du mal à le vivre parce qu'on est dans une période de transition.

ML : Il faut se resituer... je crois que si l'on veut vraiment qu'il y ait une conscience de territoire, il faut absolument décloisonner, il faut faire travailler ensemble et il faut que l'appréhension qu'a le public soit une appréhension globale. Euh... la... le petit bouquin sur lequel il y a l'ensemble des spectacles, il a présenté les spectacles par genre et pas par théâtre. On retrouve la présentation par théâtre à la fin mais c'est de façon à ce que les gens se disent sur le territoire on a 120 spectacles par an sans compter l'Usine et sur 120 spectacles il y en a tant sur la danse, tant sur le théâtre, tant sur la musique etc. Mais pas y a 30 spectacles que je vais voir au théâtre de l'Olivier... c'est pour que les personnes se disent les spectacles je vais aussi bien les voir au théâtre de la Colonne, à l'Olivier ou au théâtre de Fos. Le fait... puisque maintenant le problème est un problème qui se donne... on va jamais à pied à un théâtre à moins que l'on soit vraiment voisin quoi hein... donc à partir de là, ce n'est pas les 5 minutes de plus ou de moins pour aller sur un lieu ou sur un autre qui posera problème et pourtant les gens allaient au théâtre de l'Olivier et qui ne connaissaient pas le théâtre de la Colonne.

on a vu selon les salles et selon les lieux... y a une étude qui est intéressante de savoir pourquoi c'est le théâtre de la Colonne qui a le plus profité de... ce décloisonnement, et qu'apparemment c'est le théâtre de Fos qui en a le moins profité. Bon euh... il faut s'interroger sur une programmation, sur l'appréhension des lieux etc.

Mais euh... je crois qu'il faut que le public qui était un public lié à un lieu soit un public qui fasse sien l'ensemble des lieux culturels qui composent le territoire.

EP : Et vous avez déjà eu des retours de comment c'est vécu par les gens enfin... effectivement on est aussi beaucoup dans l'affectif, la relation à un lieu, moi je sais que ma première réaction, c'était pas une réaction en tant qu'universitaire, c'était d'attendre comme chaque année la programmation d'Istres et là boum cette année y en a pas... donc y a un rapport affectif, y a une attente... et comment... ?

ML : Y a une déstabilisation... Non l'étude n'a pas été faite encore, on a les premiers abonnements, on peut commencer à sortir des éléments chiffrés maintenant...

MM : Un élément objectif qui ne traduit pas forcément ça et qui mériterait une analyse fine du ressenti, c'est par exemple parce qu'a été mise en place une billetterie unique, de voir, par exemple, dans les réservations, le taux de gens qui vont à la Colonne et qui réservent à partir d'Istres, etc., etc., là déjà, ça dit un petit peu le mouvement qui est en train de se faire, et c'est forcément exponentiel.

EP : Et justement, par rapport à mon propre travail, car j'ai rencontré Mokhtar la semaine dernière, et il m'a dit de vous demander dans quelle mesure c'est possible en sachant que c'est lui qui a fait la proposition puisque l'on parlait de la billetterie. Puisque dans mon mémoire, j'avais déjà traité la question d'une billetterie avec des indicateurs communs et tout ça... Souvent l'on parle de données quantitatives, et ça me permettrait parallèlement à ces données de mener ce travail-là sur les représentations puisque mon travail porte sur les représentations donc quelque chose qui est plus de l'ordre de l'affectif et du vécu et donc méthodologiquement c'est plus qualitatif.

Ma technique d'approche serait d'aller voir les publics dans les équipements, prendre contact avec eux, voir s'ils seraient intéressés pour répondre à mes questions et les recontacter ultérieurement pour les voir plus longuement, car ce n'est pas sur le lieu même que l'on peut mener des entretiens.

On pourrait avoir une complémentarité sur, à la fois, ce que nous disent les chiffres, et à la fois, ce que nous disent les personnes... car on a aussi parfois des écarts entre ce qui est de l'ordre de l'observer et ce qui est de l'ordre de déclarer.

ML : La même façon que d'avoir fait un portail de *Scènes et Cinés* et un portail intercommunal. Y a un certain nombre d'outils qu'on a sortis et qui ne sont pas mal. C'est sûr que la terminologie Ouest Provence surfe aussi sur les problèmes de l'incinérateur qui ont permis de sortir, de redonner le nom qui passe dans tous les médias par rapport aux problèmes de l'incinérateur et ça a énormément aidé à la conscience de territoire et à l'appréhension d'un territoire de la part des gens extérieurs. Avant pour un Marseillais, y avait Fos et point barre. Je crois que maintenant c'est quelque chose de dépasser et je pense que l'on a une autre image à ce niveau-là qui est représentative. Et à partir du moment où les gens à l'extérieur du territoire d'Ouest Provence ont conscience qu'il y a un territoire qui existe il y a un réflexe identitaire au niveau des gens qui sont à l'intérieur du territoire en réaction quoi. C'est pas mal, et la culture c'est l'un outil de ces outils et le portail il participe à cet outil.

EP : L'avantage, aussi, c'est de voir comment à travers un site, qui se connecte, combien de fois... Vendredi dernier je suis allée à l'ouverture de la manifestation Complètement à L'Ouest, j'ai pris contact avec Françoise Léger qui est aussi intéressée par ces questions de territoire. Euh... parce qu'il me semble qu'Ouest Provence, l'événement Complètement à l'Ouest est une initiative d'Ouest Provence ?

ML : Oui c'est un partenariat avec Ilotopie. C'est Ouest Provence qui a contacté Ilotopie, mais ceci dit Ilotopie avait dû faire des appels du pied, je ne me rappelle pas exactement comment ça s'est passé, mais oui y a une volonté de travailler avec Ilotopie sur Complètement à l'Ouest, mais logiquement, ce devrait être la régie qui devrait travailler avec Ilotopie...

EP : Justement c'est la question que je voulais poser.

ML : Bon... euh... apparemment ça pose des questions existentielles à la Région car la Région avait peur que l'on veuille faire une OPA sur Ilotopie par le biais de *Scènes et Cinés*, et ça aussi ça fait partie des représentations quoi hein... Ilotopie, ça a sa vie propre... [rires] ça ne peut pas être... par contre, à partir du moment où nous, on délègue à une régie tout ce qui est lié au spectacle vivant, ce serait logique que ce soit cette régie qui conventionne avec Ilotopie et plus Ouest Provence. Je dirai même en termes de logiques administratives quoi... et en plus c'est souhaitable qu'il travaille ensemble dans la mesure où la technicité elle est sur la régie *Scènes et Cinés* et elle n'est pas sur le syndicat d'agglomération nouvelle puisque on a délégué cette compétence à la régie.

Cette année, ça se passe directement, on subventionne Ilotopie pour qu'il organise Complètement à l'Ouest, je pense que l'année prochaine ça passera par la Régie, une convention passée avec la Régie qui versera une somme x à Ilotopie pour Complètement à l'Ouest. Mais je crois que c'est pas mal, on a la chance d'avoir une compagnie qui fait un travail avec d'autres compagnies, en les accueillant, en les accueillant en résidence etc. Et en plus, qui soit une compagnie de spectacles de rue... donc c'est plus facile pour travailler sur une donnée de territoire quand on fait du spectacle de rue parce qu'on n'est pas identifié à un lieu, parce qu'il nous faut nous valoriser et c'est ce que fait Ilotopie parce que justement, il travaille nécessairement sur un territoire. À part le Citron Jaune qui est leur lieu de travail et de préparation, la réalisation, ce qu'il propose aux habitants se passe dans la rue, c'est donc dans les rues de l'ensemble du territoire et ça, c'est chouette.

En plus Ilotopie à trouver la terminologie Complètement à l'Ouest, c'est fabuleux, ce n'est pas nous qui l'avons trouvé, c'est eux hein... bon ça tombait pile, ça correspondait à ce qu'ils font et la terminologie *Ouest* qui correspond à Ouest Provence, c'était parfait.

EP : Et la programmation avec la compagnie qui va se produire dans les bus... ?

MM : Je suis inquiet... [rires] mais c'est bien, c'est très bien.

EP : Je parlais aussi à Marc du fait que je vais communiquer en mai à Nancy dans un colloque sur la mise en culture des territoires justement, on est en plein dans mon sujet et justement... je ne vais pas poser la question de l'événementiel dans ma communication, mais si je devais donner l'exemple parfait... non pas parfait mais judicieux de l'événement qui participerait de la construction de l'identité du territoire, par la programmation qui vise à travailler sur différentes communes dans des temporalités différentes sur plusieurs mois, sur des lieux différents, on a des choses intéressantes à étudier en termes de spécificité.

ML : C'est une chance que l'on ait ça [Ilotopie] sur le territoire, on les a chez nous.

EP : Et par rapport aux Élancées aussi, il était au départ sur Istres, en termes de publics, en termes d'image, qu'est-ce qui a changé à la fois pour le territoire, mais aussi pour le festival ce passage des Élancées en tant que Festival du théâtre de L'Olivier à Festival intercommunal.

ML : Le sentiment pour Istres d'être dépossédé. Je crois que ça, c'était l'un des éléments. Alors est-ce que ce sont les Istréens qui se sont sentis dépossédés ou est-ce que ce sont les élus, est-ce que ce sont les professionnels... je pense euh... aux gens qui travaillent sur le théâtre de l'Olivier. Et donc ça a vécu une période difficile et de crise liée aussi à la création de la Régie donc euh... Istres qui se sentait dépossédée aussi... Istres La capitale de la culture du coin hein... vraisemblablement... euh... et le fait que l'on a intégré

l'Usine et le Théâtre de l'Olivier dans la Régie, c'est l'identité d'Istres qui disparaissait... et c'est vrai un peu hein... Puisque l'on part des identités communales pour aller vers une identité intercommunale en faisant ça et ça, c'est quand même un point important et il faut que ça soit assimilé par les gens... euh... c'est une sorte de viol quoi... tu t'appelais Dupont, demain tu t'appelleras Durand. Euh... on n'a pas envie de changer de nom quelque fois ou alors il faut que ce soit voulu mais là ce n'était pas voulu par les... parce que... Les Élancées qui sont passées du territoire d'une commune à un territoire plus large ça ne peut se faire que progressivement et ça ne peut être appréhendé que progressivement.

Je crois que ce qui peut être appréhendé progressivement c'est la réussite de ce qui s'y fait et la qualité de la programmation, parce que c'est chouette ce qui s'y fait chaque année et à partir du moment... enfin je crois... où il y a une réaction positive d'un public qui est sur Grans, Miramas ou Port Saint-Louis ça rejaillit sur les gens qui organisent et donc... qui s'approprient la réussite sur Grans, sur Fos ou sur Port-ST Louis. Et s'ils se l'approprient, je crois qu'ils s'approprieront aussi le fait que ce soit sur un territoire plus large.

Complètement à L'ouest, le problème ne se posait pas car ça a existé immédiatement de manière intercommunale, Les élançées c'était pas ça... avant l'enveloppe était que pour Istres puis elle a grossi un peu et est devenue intercommunale. Mais euh... mais ce sentiment de spoliation... ce n'est pas simple, il faut passer le pas et le pas pour moi ne peut se passer que par la réussite des actions, si ça échoue au contraire on se replie sur soi-même. Bon... y a une qualité de ce qui se fait pour permettre de passer le pas... bon il n'est pas passé entièrement hein... je sais pas ce que tu en penses Marc, tu as vécu les Élançées cette année pour la première fois...

MM : Je crois... comme je le disais à Émilie... que l'on est dans une période de transition. Peut-être que la création d'une conscience identitaire puisque c'est de ça dont on parle... est-ce que ça peut prendre au moins une génération, ce n'est pas évident.

ML : Ça fait trente ans qu'on est en intercommunalité et on discute encore de la création d'un esprit identitaire sachant que cette intercommunalité n'était pas affirmée. Il n'y avait pas la volonté politique de jouer l'intercommunalité.

MM : Peut-être que la véritable naissance c'est le moment où la carte a été jouée différemment, au moment où les acteurs de cette intercommunalité ont une même mise en scène... et donc c'est peut-être plus jeune en termes d'image que ces 30 années-là. Est-ce qu'il ne faut pas 15 ans ou 20 ans pour qu'au niveau des publics ça se crée. On le disait je sais plus avec qui Où s'adressent les gens pour les services, est-ce qu'ils vont en mairie, est-ce... savoir où sont quelques services qui dépendent d'Ouest Provence ou des communes, il y a une recherche de repères qui est très lente pour les administrés. Ça concerne aussi le secteur culturel, le sport aussi, ça passe par tous ces indicateurs, en mon sens il faut du temps.

Peut-être moins auprès des populations nouvellement arrivées qui elle-même sont déjà déracinées peut-être...

ML : Donc qui veulent s'approprier de nouvelles racines, qui s'approprieront peut-être des racines intercommunales plutôt que communales.

MM : Plus facilement qu'un vieux fosséen ou miramasséen qui s'identifie à sa commune. Moi, j'habite à Istres, je suis nouvellement venu sur l'intercommunalité euh... pour moi à la limite. Bon, j'y travaille mais Ouest Provence a plus de réalité que la singularité de

chaque commune. J'approche d'emblée le territoire comme une globalité, comme une réalité plutôt que la singularité des communes. Je pense de fait que c'est quand même lié à la mobilité des nouvelles populations qui peuvent se forger une identité plus facilement intercommunale que communale. Parce qu'ils arrivent et l'intercommunalité existe réellement, ils prennent le bus, c'est marqué dessus etc.etc.

ML : Mais c'est sûr qu'il faut beaucoup de temps... j'ai pensé au début de la ville nouvelle dans les années soixante-dix, y avait la volonté technocratique de vivre l'intercommunalité au niveau culturel. Le théâtre de l'Olivier c'était l'association culturelle de la ville nouvelle de Fos, ce n'était pas l'association culturelle d'Istres. Euh... au départ c'était vraiment une vocation intercommunale on parlait ce matin du CEC le CEC devait être intercommunal euh... je me suis fait mettre dehors presque les pieds dans les fesses par les élus de Miramas euh... quand j'étais venu leur présenter ce que l'on pouvait mettre en place à Miramas. A Fos, le maire qu'il y avait à l'époque fermait les salles de réunion de la mairie de Fos pour que l'on ne se réunisse pas... on s'était réuni à l'époque pour parler de développement culturel, pour parler de socio-développement culturel, euh... dans les locaux de la CFDT qui était pas plus grand que ce bureau-là... il y avait à l'époque d'énormes réticences, or c'est comme toi aujourd'hui j'arrivais sur un territoire, j'habitais Marignane euh... moi Istres, Fos ou Miramas je m'en foutais royalement, je venais travailler sur un territoire mais euh... le problème est que le siège de ce qui allait se faire au niveau socio-culturel, culturel, social et sportif, c'était le CEC d'Istres, c'était comme ça.

Qu'a fait le maire de Miramas, il s'est empressé de créer un théâtre sur Miramas, qu'a fait le maire de Fos il s'est empressé à faire un théâtre sur Fos.

C'est aussi un souci des élus de marquer leur territoire euh... et qu'au XX^e siècle, au XXI^e siècle maintenant, on marque son territoire soit en faisant un stade soit en faisant un théâtre comme on faisait au Moyen-Âge en construisant des cathédrales. C'était essentiel, et donc si on fait son théâtre c'est qu'on existe en tant que commune et on recrée...

EP : D'autant qu'au départ... avec l'établissement public d'aménagement (l'EPA)

ML : Il n'a pas eu un grand rôle ici, il a quand même eu un grand rôle dans l'aménagement, mais les élus ont quand même réussi à exister par rapport à ça. Euh... ils se sont... par exemple l'EPA qui voulait faire un nouveau centre à Istres à côté de la Pyramide en disant que ce sera un peu le cœur d'Istres et qui voulait laisser le centre-ville un peu désuet. Les élus d'Istres ont résisté par rapport à ça, et ils ont eu raison je crois hein... à Vitrolles, personne n'a résisté et le centre-ville à Vitrolles c'est Carrefour. Et si on a retrouvé le Front national c'est que les gens n'ont pas pu s'identifier et y trouver des racines quoi. Ici les gens se sont fait des racines quand même mais il n'y a pas eu le sentiment d'intercommunalité, peut-être que c'était trop tôt aussi.

EP : Une dernière question par rapport à cette première saison menée par Scènes et Cinés, comment s'organise la prochaine et comment Ouest Provence... quel premier bilan peut-on tirer de cette première année d'existence ?

ML : *Scènes et Cinés*, l'accouchement a quand même été difficile, je dirais presque par césarienne par rapport aux professionnels, je pense et par rapport aux élus d'Istres. Je crois que la plaie n'est pas totalement refermée encore à ce niveau-là, je ne sais pas ce que tu en penses toi [Marc] venant de l'extérieur.

Mais je crois que c'est plus du domaine de l'ego que d'autre chose, car quand on regarde les chiffres de la fréquentation, on a pas perdu au contraire, ça a moins profité au théâtre

de l'Olivier qu'aux autres théâtres certainement, parce que le théâtre de l'Olivier fonctionnait déjà bien, donc y avait moins de problèmes à ce niveau-là. C'est les chiffres qui peuvent le dire là, mais je crois qu'on a développé quand même un passage, des passages de publics d'un théâtre à l'autre, ça n'a pas explosé, je pense pas, j'ai pas regardé les chiffres hein, donc je peux pas en parler. Mais ça m'apparaît comme étant réel, instinctivement et par rapport à ce que des personnes m'on dit « y a quand même des choses sympas qui se passent au théâtre de Miramas » de la part de gens qui avaient l'habitude de n'aller qu'au théâtre de l'Olivier. Euh... c'est quelque chose qui est quand même significatif, je suis allé qu'une seule fois à Miramas cette année, et j'ai vu beaucoup de têtes istréennes, beaucoup plus que par le passé. Euh... c'est pas mal et puis dans l'appréhension du territoire, si c'est une chose et que ça peut permettre de s'identifier au territoire, au niveau de ceux qui sont extérieurs au territoire ne serait-ce que ce pavé avec tous les spectacles, au niveau des gens qui sont extérieurs au territoire ils ne se disent plus au théâtre de l'Olivier il se fait des choses bien et ils disent il se fait des choses bien sûr le territoire d'Ouest Provence.

Et ça aussi ça participe de cette reconnaissance, bon je crois qu'on est sur la voie, ça va être encore long, et y a une plaie qui est liée aux ego.

C'est logique aussi la personnalisation, parce qu'il y a une chose qui me paraît énorme et je ne comprends pas que ça reste comme ça la licence de spectacle, ce n'est pas la personne morale qui la licence, ce n'est pas le lieu, c'est le directeur du lieu.

C'est le directeur qui a la licence du spectacle, et donc à partir du moment où c'est lui, on ne peut pas plus personnaliser que ça et ça, c'est le mode de fonctionnement français.

EP : Par rapport à la programmation, Mokhtar essayait de définir la particularité de la programmation en 2006-2007 et de la prochaine 2007-2008, concernant la première c'était plus basé sur la dimension artistique et la prochaine y a un autre élément à ajouter celui d'aménagement du territoire ?

ML : En tout cas l'effort il va dans cette direction, il y a encore beaucoup de progrès à faire à ce niveau-là, d'après moi, on n'est pas encore vraiment sur la complémentarité, il y a encore des problématiques de concurrence sur certaines semaines avec de gros spectacles. Et puis moi personnellement je pense qu'il y a trop de spectacles... euh... je pense que l'on n'a pas besoin d'avoir 110 spectacles pour 90 mille habitants plus tout ce qui se fait à l'Usine, euh... je préférerais qu'il y ait 20 spectacles en moins ce qui éviterait que les spectacles se bousculent pendant les mêmes périodes, ce qui permettrait aux gens de se déplacer plus facilement d'un lieu à un autre et... ils ne le sentiraient pas. Seulement ils iraient plus au théâtre Marcel Pagnol et La Colonne plutôt qu'à l'Olivier ou plus au théâtre de l'Olivier plutôt qu'à la Colonne et le fait qu'il y ait beaucoup de spectacles limite le déplacement, limitent le territoire et puis cet argent pourrait être utilisé plus sur des actions transversales, sur de l'action culturelle et du développement culturel qui ne soit pas seulement de la consommation de spectacles, je crois que ce serait mieux utilisé. Moi je regrette que l'on est une programmation qui dépasse toujours les 100 spectacles par an. Je ne parle pas de réduire l'enveloppe donnée à la culture, je... c'est en termes de répartition, je préférerais avoir plus de troupes en résidence, qui font un travail de terrain plutôt que d'avoir des troupes qui ne font que passer, qui proposent un spectacle et qui repartent le lendemain.

Je préférerais que l'on programme moins, mais que l'on programme mieux et qu'il y ait un accompagnement plus important qu'il ne l'ait à l'heure actuelle. Là euh... on est pas

encore dans les clous mais c'est toujours pareil... l'image que peut avoir une salle se fait plus par sa programmation que par son action culturelle de terrain.
Au niveau de l'image, on retourne sur l'ego, bon... faudra que ça passe progressivement.

EP : Dans une enquête qui est consultable sur internet au sujet de la compétence culturelle des intercommunalités en France, c'est intéressant dans la pratique, on est moins sur des logiques de structures mais plutôt sur des logiques événementielles. L'action culturelle en intercommunalité est plus basée sur une politique de mise en valeur du territoire, dans une logique touristique, plutôt que sur le développement culturel. Sur Ouest Provence, la création de Scènes et Cinés, du moins dans les discours, s'inscrit plus dans une logique de développement culturel plus que... euh... dans une logique événementielle ?

ML : Et puis y a un autre point, mais là j'attaque les culturels en disant ça, c'est la... on l'a abordé ensemble ce matin, c'est la notion de l'argent. Et euh... c'est vrai que... il y a une vision... euh... des sommes qui sont dépensées qui sont vraiment relatives en fonction des secteurs d'activité et euh... 5 mille euros dans le domaine culturel c'est peu, 5 mille euros dans le domaine sportif ça commence à compter et cinq mille euros dans le domaine de l'insertion c'est énorme.

Et ça, je trouve que c'est grave... c'est grave parce que ça signifie que sur l'organisation des spectacles on prend des décisions qui vont engager des sommes qui sont conséquentes de façon beaucoup plus facile et sans réflexion que dans d'autres domaines. Au niveau de la culture, quand on organise quelque chose, ça coûte immédiatement très cher. Euh... dans d'autres domaines, je pense à celui de l'insertion, on pense à celui de l'insertion, compte vraiment au sou le sou parce que l'on est sur des publics, sur un travail qui est un travail vraiment de porte à porte je dirai et là c'est vrai en ce moment, je me pose des questions. On est plus sur l'intercommunalité, on est sur un problème plus général quand on dit ça mais ça touche quand même à l'intercommunalité par rapport à la réflexion sur les compétences et à comment on utilise des recettes publiques.

Là en ce moment j'ai un exemple, il va se produire une compagnie belge qui reprend tout Pagnol dans des spectacles en plein air hein... et qui fait d'ailleurs un très bon travail, ils sont déjà venus deux fois, ils vont produire Manon et Jean. Ça doit se faire dans un lieu qui ressemble à ??? ; c'est-à-dire où il n'y a pas d'eau, où il y a des pins et de la rocaille quoi... donc ils cherchent le lieu adéquat pour faire ça... mais ils poussent à partir de là la recherche du lieu à tel point que l'on ne se préoccupe plus du tout du coût supplémentaire que ça va amener sur le plan technique, sur le plan accueil des publics euh... parce qu'il va falloir le faire à un endroit où on n'entend pas les voitures, un endroit où il n'y a pas d'eau, un endroit où on ne voit pas de maison etc.etc. quoi... ce qui signifie une logistique très lourde. Manon et Jean aujourd'hui apparemment sur... au départ c'était à 12 000 euros, je n'arrive pas à savoir vraiment si c'était à 12 ou 24 mille euros pour 4 séances avec une contenance de 240 personnes par spectacles ça fait jamais qu'un petit millier pour 4 jours et avec la technique on est dans une fourchette supérieure à 52, 53 mille euros, si on l'avait fait dans un théâtre où à l'extérieur sans aller jusqu'au choix parfait du lieu on serait à 35 mille euros et c'est déjà une somme énorme. 35 mille euros, dans le domaine de l'insertion on fait des choses... la subvention du CLAGE, l'association qui s'occupe du logement des jeunes en difficulté l'an dernier était de 25 mille euros. Là rien que le fait de choisir un lieu plus difficile d'accès mais plus intéressant pour la réalisation ça va coûter 15 mille voire 20 mille euros de plus. Et ça, je crois que c'est vraiment un vrai problème, et c'est un vrai problème qui à partir du moment où et là je reviens à l'intercommunalité... euh... où on décroisonne où on ne

laisse pas les gens travailler seuls dans leur coin, apparaissent beaucoup plus rapidement à la surface et là ça joue sur le fonctionnement...

[Interruption]

MM : Euh... la technique, l'administratif et la culture... je pense que le moteur de la programmation culturelle c'est aussi l'imaginaire donc... pas forcément en prise avec ces contraintes-là.

Effectivement, y a qu'en faisant travailler les gens ensemble qu'on pourra peut-être non pas supprimer ce fossé mais le rendre plus étroit mais je pense que ça on le trouve dans tous les théâtres, les villes, les intercommunalités.

Fin

Entretien n° 3

Catherine Bonafé, théâtre de La Colonne, Miramas, le 3 avril 2008

Catherine Bonafé : Tu as des questions par rapport à ce premier aspect [la spécificité du domaine du spectacle vivant par rapport à celui des musiques actuelles ou encore du cinéma] ?

Émilie Pamart : J'avais une question qui était... si tu devais décrire le Théâtre de la Colonne à quelqu'un qui n'y serait jamais venu et qui ne connaîtrait pas non plus le territoire de Miramas et plus largement le territoire intercommunal... présenter le théâtre de la Colonne dans ses spécificités. En 2006, le théâtre a fêté ses 20 ans, quel bilan tu peux faire de l'activité de ce théâtre au sein du territoire communal et intercommunal ? Il y a pas mal de questions, mais tout d'abord la description du théâtre à quelqu'un qui ne serait jamais venu ?

CB : Le théâtre de La Colonne est surtout une salle de spectacle qui est dédié au spectacle vivant mais qui a une double fonction, à la fois, de présenter, de diffuser des spectacles professionnels, dans le cadre d'une saison habituelle dans ce genre de lieu, mais aussi qui a une fonction d'accueillir la vie associative qui a besoin d'un espace scénique avec un public qui viendrait, ce sont donc souvent les pratiques artistiques amateurs locales... donc on se partage, d'une part, parce que le bâtiment est intercommunal, d'une part, il y a *Scènes et Cinés* qui fait une proposition de saison dans un cadre intercommunal, avec des spectacles qui se passent dans cet équipement, le bâtiment qui est propriété du SAN, y a des accueils qu'on doit organiser pour le SAN et le Président qui a accepté via... les demandes d'associations très, très diverses, du territoire intercommunal et majoritairement de la commune, vie associative, services, que ce soit des arbres de Noël, des galas de fin d'année, c'est très, très variable voilà. Cette double dimension, pour une direction d'un lieu, moi me semble essentielle parce que c'est tout le lien justement pour être un petit peu pointu... c'est plus divers que ça, mais c'est essentiellement les pratiques artistiques amateurs avec ces accueils associatifs et de services et une saison avec l'action culturelle afférente pour faire découvrir des esthétiques, des expériences théâtrales. Pour ce qui concerne l'activité principale pour laquelle je suis au théâtre de la Colonne, pour quelqu'un qui ne connaît pas je fais référence à un type de document de communication qui est la saison *Scènes et Cinés* Ouest Provence, mais aussi c'est vrai que je dois faire référence à... je dois expliquer ce que l'on accueille ici. Euh... il peut y avoir un public... et c'est après que je leur donne le plus, que je leur dis mais si vous aimez la danse, vous avez aussi beaucoup de spectacles sur Istres, sur Fos, sur Grans etc. voilà, mais c'est vrai que souvent les questions qui sont posées c'est « qu'est-ce qu'il y a ici à voir... le bâtiment est beau, qu'est-ce qu'il y a ici à voir ? ». À tel point même que ça nous est arrivé que des gens téléphonaient pour le jazz club qui est une activité du théâtre de la Colonne mais qui se déroule dans une autre salle pour que ça convienne mieux, la salle du cinéma de la ville... de l'intercommunalité et... mais qui est au centre-ville et sur les flyers, les tracts il y avait écrit Ouest Provence, il y avait le logo de La Colonne mais on ne le voyait pas bien et ils ne savaient pas, ils nous ont demandé qu'est-ce qu'était qu'Ouest Provence, donc j'ai dû dire, « ça se passe sur la ville de Miramas, sur le territoire de la commune qui s'appelle Miramas », ils se demandaient ce que c'était qu'Ouest Provence, alors c'est peut-être minoritaire mais... c'est vrai qu'on est toujours obligé de resituer en tout cas aujourd'hui que c'est sur un territoire d'une ville, puisque ce territoire d'Ouest Provence est complètement à créer de toutes pièces. C'est un territoire

en plus qui ne correspond pas à d'autres découpages, je pense par exemple aux cantons, donc aux départements, et à la subdivision des cantons, ça ne correspond pas au niveau de l'éducation nationale, de l'inspection départementale pour les maternelles et les primaires, Miramas est avec d'autres, Istres est un autre, Fos est encore une autre... au niveau... donc c'est assez complexe pour les gens de comprendre. Après ce que je leur présente c'est tout ce qui est fait autour de la saison, pour développer les publics. Donc bien sûr, la programmation générale mais qui elle se décompose entre du théâtre, de la danse, des événements, dont les Élançées et Zone danse hip-hop, et... un petit peu de musique, mais très peu, un peu de classique, musiques actuelles... donc en gros elle est plutôt identifiée par rapport à tout le théâtre. Mais... oui, et du jeune public, j'oubliais... ce qui est peut-être un peu particulier au théâtre de La Colonne c'est que à la fois, il risque d'y avoir un amalgame entre cette idée intercommunale et un changement de politique culturelle qui date de... elle a mis un an à être mise en place... parce que l'intercommunalité pendant longtemps... c'est intercommunal depuis 95, et pendant longtemps... ce lien entre commune et intercommunalité, je vais un petit peu être grossière mais pour aller vite, chaque maire, vice-président d'Ouest Provence définissait sa politique culturelle et en gros c'était un consensus, en gros, moi j'estime que c'est ça qui est important pour ma ville dans le cadre intercommunal, mais si toi maire d'à côté tu souhaites faire autre chose, je te laisse faire, c'est un peu trivial, mais tu me laisses faire ce que j'ai à faire. Ça, c'est depuis 95, hors en 2005, et c'est la date de mon arrivée, il y a eu une politique volontariste des élus de dire, il doit y avoir une politique en tout cas en matière de spectacle vivant d'où la naissance aussi de la régie culturelle pour... beaucoup d'autres raisons, mais entre autres celle-là, de dire il y a une seule politique culturelle en matière de spectacle vivant et de cinéma. Donc l'évolution de... est double, à la fois c'est un changement certes, une question d'échelle du territoire mais à la fois, ça a correspondu à la programmation de... je vais peut-être y revenir... la création de la régie culturelle pour mettre en place une politique vraiment intercommunale, bien... qui soit plus visible pour les gens, elle n'a pas créé de gros changements, mettons sur Fos, sur Istres, parce que ça a été la continuation déjà d'une politique culturelle, parce que c'était une même majorité politique. À Miramas, ça s'est fait dans l'opposition avec la majorité politique communale et du vice-président. Puisque le maire est vice-président plus les autres vice-présidents de... des élus communaux désignés à Ouest Provence, à l'intercommunalité. Donc ça s'est fait contre. Là en gros on a assisté, et ce n'est pas qu'une question droite-gauche, à la question « comment est-ce qu'on construit l'intercommunalité en matière culturelle et de spectacle vivant ? » c'est-à-dire est qu'on trouve un consensus, jusqu'à quel point on va respecter l'autonomie des élus locaux délégués à Ouest Provence sur leur commune, et à quel point il faut forger complètement une politique culturelle. Mais là ça s'est fait dans l'opposition parce que ça a été imposé au maire. Après il y a deux solutions, soit il y a des élus qui ont dans... les élus communaux délégués Ouest Provence y a ceux qui ont dit « je fais la politique de la chaise vide, c'est pas ce que je veux faire moi comme politique culturelle au théâtre de la colonne, donc, comme on me l'a imposé au niveau intercommunal parce que je suis minoritaire et je ne suis pas d'accord. » mais il y a eu dans le même temps des élus, notamment l'adjointe à la culture, qui a dit, « il faut être logique jusqu'au bout, soit on dit, on ne veut pas suivre la politique intercommunale, trouver le consensus, cultiver le dénominateur commun et dans ce cas-là on sort de l'intercommunalité, mais si on est dedans, il faut trouver un consensus. »

Donc dans la même... dans les élus, il y a eu aussi divergence. Donc à partir de là, c'est... il y a eu une année de transition, il y avait déjà une programmation conçue quand je suis arrivée en juin 2005, donc, sur l'année 2005/2006. Mais à partir de la saison 2006-2007, puisqu'on est sur saison, année scolaire 2006-2007, là complètement, il y a eu une transformation radicale des propositions, donc d'une politique culturelle, donc des

propositions de spectacles. Donc, il y avait une politique avant, qui était celle du vice-président de l'époque, le maire de Miramas, qui était très tournée vers des choses très médiatisées parce que lui, sa volonté c'était de dire, si c'est médiatisé ce sera populaire et donc les habitants de Miramas viendront. Et... donc soit des choses très médiatisées, soit des choses qui sont déjà bien repérées par les gens, notamment le théâtre de Boulevard, il y a eu du Show-biz ou du théâtre de Boulevard. À partir du moment où il y a eu la politique culturelle de *Scènes et Cinés* mise en place c'est un travail de développement des publics, d'élargissement des publics, de démocratisation culturelle par d'autres biais, non pas pour on prend des gens médiatisés et comme ça, ça fera venir le public de Miramas, enfin, les habitants viendront dans le théâtre, mais c'était plutôt, on développe un travail éducatif, en lien avec tout le milieu socio-éducatif d'Ouest Provence, mais particulièrement de la ville puisque les compétences sociales et éducatives sont communales. Donc forcément, c'est vers ces gens qu'on se tourne, et... à ce moment-là, c'est une autre façon de faire venir les gens au théâtre, c'est un autre... par exemple, ça a été l'ouverture à partir de septembre octobre 2006 avec un créneau de programmation jeune public en temps scolaire, pour les maternelles, les primaires, un petit peu les crèches et les spectacles à voir en famille. Donc ça, c'est nouveau, c'est l'intercommunalité qui l'a amenée, reste à questionner les gens, est-ce qu'ils l'ont senti comme une nouvelle politique culturelle de La Colonne, et de savoir est-ce qu'ils savent d'où ça vient ou pas. Et là, y a deux choses qui sont passées en même temps alors que sur Fos et Istres ça a été une continuation. Donc, il faudra bien séparer les deux choses, parce que... je pense que les gens qui vont être interviewés ils vont parler du nouveau mais, est-ce que le novateur est ressenti comme quelque chose qui vient de l'intercommunalité, ça, j'en sais rien, peut-être, peut-être. Donc il y a eu la politique jeune public, y a eu... moi j'ai fait un premier travail d'analyse dans lequel j'ai pris les statistiques possibles, pas toutes, parce qu'il y avait toute une politique d'invitation avant que j'arrive, qui fait que... il y avait des spectacles sur lequel il y avait entre 25 et 80 % d'invités, donc je ne pouvais pas me rendre compte, donc j'ai pris que... j'ai fait une analyse des publics avec les éléments les plus objectifs c'est-à-dire les codes postaux des gens qui avaient pris un abonnement ou qui venaient en guichet et qui donnaient leur code postal. Donc j'ai choisi, uniquement les spectacles sur lesquels il y avait au moins... moins de 25 % d'invités.

Donc à ce moment-là, j'ai eu plusieurs spectacles et notamment des spectacles par rapport à la politique antérieure qui disait que plus un spectacle était médiatisé et plus il y avait de chance pour que les habitants de Miramas viennent parce qu'ils avaient un repérage, le théâtre de Boulevard, c'est souvent des animateurs télé, qui le font, il y avait ce repérage-là, il y avait aussi, le repérage des Show-biz très médiatisé, des one-man-show, des humoristes, des chanteurs, etc. et là forcément là aussi c'était repéré pour les gens, et là j'ai analysé le public qui avaient payé et contre toute attente et à la fois c'est peut-être assez logique aussi, heu... j'ai montré... les chiffres ont montré que c'était une minorité d'habitants de Miramas, parce que dans la mesure où ils sont médiatisés, l'ensemble des zones de diffusion du théâtre de la colonne et de la publicité faisait que les gens venaient de partout, même de très loin, Aix, Avignon, Nice etc. selon les spectacles médiatisés, parce que c'était dans le cadre de tournées nationales. Donc les Miramasséens étaient minoritaires et Ouest Provence certainement. J'ai pu le comparer à une expérience qui était tentée non pas au sein du théâtre de la colonne directement, mais qui était en parallèle, qui était mise en place par la direction des affaires culturelles, à l'époque, qui était de faire une programmation de compagnies régionales, dans le théâtre. Mais ce n'était pas dans l'abonnement de La Colonne en 2005, enfin ce qui a précédé la saison 2006-2007. Et là j'ai pu faire des analyses parce qu'il y avait aussi des gens dont on avait les codes postaux et là certes, ce n'était pas 700 personnes qu'on avait dans la salle,

c'était entre 100 et 400 personnes avec une majorité de Miramasséens. Parce que là on travaillait beaucoup plus sur un public local, parce que ce n'était pas médiatisé, les gens ne connaissaient pas, donc ceux qui pouvaient venir c'était vers qui on s'était adressé, vers qui on avait particulièrement... donc c'était un public très local, ça venait de plus que Miramas, mais c'était une majorité de Miramasséens parce que la maire m'avait demandé ces statistiques, ce n'est pas moi qui les aie faites contre lui.

EP : C'était donc une demande du maire...

CB : Oui, parce qu'il était persuadé qu'il n'y aurait plus de Miramasséens puisqu'il y avait une politique culturelle qui changeait et les chiffres ont donné ce résultat. Donc à partir là, après aussi, ce que j'ai pu montrer, malheureusement je n'avais pas de statistique d'âge, de date de naissance, mais c'est uniquement par observation, l'année 2005-2006, c'était une programmation que j'ai organisée mais qui n'était pas la nouvelle politique qui était déjà mise en route et les contrats signés, donc, j'ai organisé ça, moi je me suis aperçue que 5 ans s'écoule de saisons comme ça et on va directement jouer les spectacles dans les maisons de retraites parce que l'âge était très, très vieux, et là, ce qui est apparu tout de suite c'est que cette observation-là, faite quand les gens venaient au spectacle, pour les Show-biz et les théâtres de Boulevard, faisait que l'on ne correspondait absolument pas à la réalité locale que ce soit Ouest Provence, que ce soit le département des bouches du rhône ou la ville de Miramas, qui sont des... des espaces de vie très jeune, plus jeune que la moyenne nationale. C'est vrai que là, il y avait un problème d'inadéquation entre la réalité d'une ville, rien qu'au niveau des âges. Moi c'est l'une des choses que j'ai exposées c'est que... il fallait se poser des questions à ce niveau-là, non pas que je rejette les personnes âgées mais euh... il y avait un problème d'adéquation avec la réalité d'une ville dans la mesure où... et d'une intercommunalité.

Et à partir de là, y a eu des propositions de faites de saison qui prennent en compte une réalité locale de la jeunesse de la ville, du fait qu'ici on a 53 % d'habitat social, qu'est-ce que ça a comme conséquence ? C'est que l'habitat social, ce sont souvent des familles, qui sont dans des conditions de vie assez difficile dans laquelle la démocratisation culturelle n'est pas encore en actes donc aussi, c'est une ville qui est éligible à ce qu'on appelle globalement la politique de la ville, bon aujourd'hui ça a changé de nom, c'est plus... mais bon, c'est ça, hors si l'ensemble du territoire d'une ville est éligible à la politique de la ville, ça veut dire que c'est pas seulement qu'il y a 53 % d'habitat social c'est que ce sont des gens qui vivent, des ménages qui vivent avec beaucoup de RMI, beaucoup de chômage, beaucoup de problème de formation, des sous-formations professionnelles, bon... tout les critères d'éligibilité à la politique de la ville qui sont faits au niveau national font qu'ici on a une population qui est en grande difficulté sociale et économique, et culturelle. Et ça aussi, il fallait en tenir compte, et de là, j'ai estimé qu'il y avait à développer à partir de 2006-2007 et sur plusieurs années parce que ça ne se fait pas par un coup de baguette magique, donc de développer un travail d'action culturelle autour d'une nouvelle programmation, plus familiale, plus jeune, donc après ce sont des questions plus de techniques professionnelles, comment est-ce qu'on arrive à être plus en adéquation avec la jeunesse de la ville, avec la... des questions... il ne faut pas que ce soit réservé à des gens qui ont un certain bagage culturel, qu'est-ce qu'on va initier, sans que ce soit effectivement magique, en ayant montré que c'est pas parce que ce sont des spectacles médiatisés, du Show-biz et de théâtre de boulevard, que l'on a ce public-là, contrairement à ce qu'on pensait.

Est-ce que je réponds aux questions... donc à partir de 2006 et de 2007, la spécificité ça a été de travailler, de développer tout ça qui était en déshérence, qui avait été faite dans le

passé, puisque le théâtre a été ouvert, inauguré en 1986, donc en gros 20 ans plus tard. ça a été une histoire qui a été très très en zigzag. C'est-à-dire qu'il y a des moments... qui tiennent aux politiques culturelles communales de l'époque en 86, la culture était de compétence communale jusqu'en 95 c'est sûr, mais même les années qui ont suivi 95, puisque comme j'expliquais, les politiques culturelles étaient, on se met ensemble mais chacun regarde un petit peu son autonomie, ses orientations, mais c'est vrai qu'au niveau de l'histoire de la ville, c'est une ville cheminote donc, qui a alterné, tous les 6 ans, quelque fois, ça pouvait durer 2 mandats mais souvent c'était qu'un mandat, entre une ville à majorité communiste, traditionnelle, et une ville après qui pouvait passer à droite. Donc forcément on a des politiques culturelles très différentes. Alors il a été construit sous une municipalité communiste, pour lesquels... pourquoi ça s'est passé comme ça, je ne sais pas... ça a été aussi au départ une salle dédiée au théâtre bien sûr mais aussi au lyrique.

Donc il y a eu des périodes de programmation très lyrique, c'était aussi une opportunité je pense d'accueillir beaucoup d'opéras et notamment, des opéras qui venaient des anciens pays de l'est, après 89, qui dont à la fois étaient de grande qualité mais qui à la fois étaient accessibles à des budgets qui n'étaient pas ceux de l'Opéra de Toulon ou de l'Opéra d'Avignon ou de Marseille. Donc il y a eu des périodes comme ça, des périodes avec des développements de l'action culturelle en 86, avec les lycées, les collèges, les écoles, les associations locales etc. mais c'était de compétence communale. Après il y a des périodes où c'est tout à fait une autre politique culturelle où c'est tout à fait une autre politique culturelle que je qualifierais... entre guillemets, mais c'est pas forcément représentatif de droite, plus basée sur des choses traditionnelles, repérées déjà par le public et de... comment dire... des choses plus habituelles et traditionnelles... donc... c'était ce choix-là qui était fait, c'est vrai qu'après ça alternait régulièrement donc on peut dire que l'histoire de la politique culturelle de La Colonne a été en zigzag. Là on est dans une période qui date en gros d'octobre 2006 et qui continue là au moins pour la saison prochaine, sur 3 ans... donc c'est pas non plus... il va se passer de nouvelles choses, parce qu'aux dernières élections municipales tout à fait récentes, c'est une nouvelle majorité qui n'est plus dans le ping-pong que se renvoyait un groupe... une liste majoritairement communiste et une liste majoritairement de droite. Là... il y a une nouvelle donne, on va voir à l'œuvre ce que ça donne, c'est une équipe qui a fait des alliances assez larges mais avec une tête de liste socialiste.

Donc qui vont être aussi dans la majorité pour l'instant dans l'intercommunalité socialiste pour les 6 ans, donc je pense que ça va changer la donne. Parce que, que ce soit communiste ou de droite, ils étaient toujours minoritaires au SAN, ceci expliquant cela, sur le côté très... Miramas, on est miramasséen avant tout. Quoi que je pense aussi dans les autres villes, je pense qu'il y a quelques fois... on est soumis à des injonctions paradoxales, c'est-à-dire qu'on nous demande d'être intercommunal et à la fois, il y a d'autres discours, et d'autres demandes qui ne sont pas officiellement dans les discours imprimés des scènes, des programmes mais qui sont que «je veux que Fos soit présente», «je veux qu'on reconnaisse bien ma ville, qu'on reconnaisse bien mon théâtre», et là... euh... c'est je crois, les discours des élus sont ambivalents. C'est pas une critique c'est une réalité, on élit pas au suffrage direct un président d'agglomération, mais que ce sont les maires qui vont être vice-présidents et qui vont gérer ça. Et les maires, c'est eux qui ont des comptes... c'est eux qui passent au niveau électoral, c'est sur leur ville et pas au niveau de l'intercommunalité donc forcément, ils n'ont pas tort de dire «qu'il faut qu'on reconnaisse ce que je fais moi sur ma ville». Un jour peut-être dans 20 ou 30 ans, où il y aura des élections au suffrage direct pour les agglomérations,

peut être que là ce sera un peu différent, dont on revient à la question « comment est-ce qu'on construit l'intercommunalité ? » est-ce qu'on la construit de façon « par en dessus » non pas forcément autoritaire mais de façon institutionnelle, et après on la décline dans les communes et les communes gardant encore beaucoup de poids et de réalité pour les gens, est qu'on la construit par la construction de projets, je parle vis-à-vis des publics mais aussi vis-à-vis... entre élus.

C'est la question. Ou est-ce qu'on fait les deux, on avance par projets et par opportunité qui vont faire que des communes qui jusqu'à présent ont leur autonomie au niveau du secteur social, au niveau du secteur éducatif, ça s'est important. Et... qui vont vouloir développer leur politique sociale et leur politique éducative et le lien que ça peut avoir avec la culturel euh... et donc on trouve des opportunités qui font qu'ils peuvent travailler ensemble sur des mêmes objectifs, des mêmes projets, et qu'en même temps, on consolide au niveau institutionnel de l'intercommunalité ces projets jusqu'à quel point, ou alors c'est dicté par l'intercommunalité puis faut appliquer dans les communes, et quelque fois les communes n'en sont pas encore là, soit par choix politique, idéologique, comme ça a été le cas en 2006 [à Miramas] ou est-ce que... voilà, mais je pense que c'est tout cet équilibre-là qu'il faut trouver au niveau général des élus, après la réalité de ce qui a été... pour Miramas, pour l'équipement, la spécificité dans cette intercommunalité, euh... je parle là, plus au niveau des techniciens, je trouve... que... en France il ne doit pas y avoir beaucoup d'endroits où on arrive à travailler en aussi bonne intelligence parce que, ce qui est délicat, c'est qu'à partir du moment où *Scènes et Cinés* a eu une direction avec un siège qui définit la politique artistique pour chaque lieu, en principe, ça doit être le directeur. Or, est-ce qu'on fait une seule politique culturelle ou est-ce qu'on la décline, et selon les lieux, la réalité historique, la réalité sociale, la réalité communale, la réalité du pouvoir communal, comment est-ce ça, cette déclinaison, on la fait pour que ça corresponde à quelque chose et que ça soit entendu et que du coup il y ait du monde qui vienne. Je pense, après il y a aussi des réalités communales qui sont différentes, entre une ville comme Istres qui a, une fonction quand même un minimum de ville-centre parce qu'il y a quand même la moitié des habitants qui sont là, en gros, sur 100 mille habitants de l'intercommunalité, y en a 48/50 % qui sont sur Istres. Et que font les autres... euh... jusqu'à quel point ils ont leur propre identité, jusqu'à quel point c'est l'intercommunalité, c'est compliqué... il y a des histoires différentes et des réalités, c'est vrai que ce qui est assez étonnant sur Miramas, il y a 24 mille habitants, donc en gros le quart de la population de l'intercommunalité mais à la fois il y a trois lycées, trois collèges, à Fos, il y a 15 mille habitants, mais à la fois, il n'y a qu'un collège.

Donc, y a... à Port-Saint-Louis, il y a un lycée, un lycée privé certes, mais un lycée professionnel avec lequel il y a beaucoup de choses à faire. Par rapport à une politique de développement culturel vers la jeunesse. C'est, c'est... il y a une réalité, des imbrications de... il faut prendre plein, plein de paramètres pour se dire qu'est-ce qu'on va développer, jusqu'à quel point ça va être une direction générale, jusqu'à quel point c'est une direction collégiale. Je pense que la façon dont les directeurs, on a été à la fois mis sur des directions, administratives et puis d'autres personnes, qui étaient à la direction de lieu qui ont été balancés sur des directions par genre, mais du coup c'est complexe parce qu'à la fois, quand on est sur un genre, sur l'intercommunalité, leurs sensations, depuis deux ans, maintenant, c'est de flotter et de n'être plus qu'un catalogue de la redoute de spectacles. Parce que pour faire une programmation, c'est un contact direct avec une salle de spectacles, avec ses publics qui va, qui vient, les soirs de spectacles, avec le lycée du coin, avec l'association du coin, le centre social etc. et qui fera que l'on se dira « l'année prochaine, c'est ça, avec ce principal-là, dans ce collège-là, on va essayer de faire un truc

puis après on va faire des allers-retours, là par contre, le lycée, tant qu'il y a ce proviseur, c'est pas la peine, il y aura peut-être un ou deux profs, mais on ne fera pas plus. Ces choses-là, les directeurs artistiques, le territoire est quand même très grand, de Grans à Port Saint-Louis, y a combien de kilomètres, plus de 40 kilomètres, c'est énorme, on fait un aller-retour dans la journée, on se tape 80 à 100 km, c'est pas possible, comment être en contact avec des médiateurs, avec une équipe qui est sur place, c'est du quotidien moi, j'estime, on tisse les choses de façon quotidienne, donc c'est le problème. Donc après qu'il y ait des directeurs administratifs sur chaque lieu, l'administration est absolument nécessaire, c'est des logistiques à mettre en place, c'est le spectacle il faut qu'il ait lieu quoi qu'il arrive donc il faut vraiment au jour le jour, gérer ça. Le problème c'est de savoir si une direction d'équipement, est-ce qu'elle peut, c'est une question, être réduite à une gestion administrative, je ne pense pas. Je suis aussi dans une position qui est spécifique à La Colonne, c'est que, étant donné les changements qu'il y a eus au niveau des politiques culturelles sur ce théâtre, quand je suis arrivée ici en septembre 2005, et ensuite, quand il y a eu la mise en place d'un nouvel organigramme de *Scènes et Cinés* Ouest Provence, j'ai une double casquette, presque triple, à la fois j'ai une responsabilité de direction administrative, mon bureau est bien ici, mais à la fois, je suis directrice artistique pour tout ce qui le théâtre, c'est quand même une grosse programmation et... action culturelle par genre. Le théâtre est collégial, au niveau de la programmation, parce que c'est très gros.

Donc cette double, voire cette triple casquette, et aussi, la mission qui m'avait été confiée, par le Président du SAN puis par le Président de la vie culturelle (?) était de tout remettre en ordre de marche et de faire repartir au niveau de la politique culturelle, de développement des publics, de rajeunissement etc., etc.

Donc je suis ici au quotidien, ce qui n'est pas le cas des autres directeurs artistiques, c'est très lourd comme poste mais à la fois, je crois que les deux tiers de mes décisions à prendre, des impulsions à donner, je pense que ce n'est pas du tout en tant que directrice administrative que je les donne, que j'impulse les choses, j'estime que la direction d'un équipement est beaucoup plus qu'une gestion administrative. Ça ne veut pas dire que ce n'est pas important la gestion administrative mais ça ne suffit pas.

Donc après avec les interviews dans les autres lieux, les publics... les directions... mais bon, moi, je ne peux pas parler des autres lieux, mais, ici, je le dis régulièrement, les trois quarts... non les deux tiers, c'est pas purement administratif, si je faisais que de la gestion administrative je sais pas ce qu'il y aurait comme publics, je sais pas ce qu'il y aurait comme programmation.

EP : C'est-à-dire ? À part l'administration, quels sont tes autres rôles ?

CB : Ben, y a tout ce qui est l'enjeu, à chaque spectacle, on fait les coordinations ici, la communication, en début d'année, sur quoi on va forcer, qu'est-ce que ça a donné les abonnements, qu'est-ce qu'on pourrait faire là comme développement, le lien... les conventionnements, moi, c'est ma base techniquement, pour... reconstituer un public, fidéliser, ouvrir aux jeunes, avoir une politique vers la jeunesse de... présentation, d'expérience esthétique, de spectacles, en lien avec les pratiques artistiques amateurs éventuellement, j'ai été voir tout ce qui existait comme association, écoles, lycées, collèges et doucement on voit... cette année j'ai pu faire une convention jusque-là, et bien l'année prochaine on va renforcer, ah non, cette année, ça change, on va faire un petit peu moins, mais par contre avec cette association on va développer, ce collège pour l'instant je ne peux pas intervenir, mais les deux autres, tiens l'an dernier on n'est pas allé assez loin, qu'est-ce que je vais leur proposer cette année. Donc j'ai toute une politique de

conventionnement avec une vingtaine de partenariats, euh... ce qui n'est pas rien, sur la ville... ben c'est vrai que ça, c'est pas de la gestion administrative. Ça c'est une politique de développement culturel, je... ou de médiation culturelle, maintenant des médiatrices et des médiateurs, y en a pas énormément, en tout cas à La Colonne, y a une personne qui a 80 % est au taquet, elle fait tout ce qui est scolaire, on travaille très bien ensemble, elle fait toute l'organisation des spectacles en temps scolaire, des actions culturelles avec les collèges, du lien avec les associations qui ont une opportunité de développer les publics, à les intéresser à venir et tout, elle est au taquet ! au niveau de tout ce qu'elle fait, on travaille ensemble, cette impulsion, c'est moi qui la donne, non pas en tant qu'administratrice mais en tant que directrice d'un lieu qui a un projet, qui... ça y est on a mis en marche la locomotive... et voilà, il faut impulser des conventionnements, maintenant que j'ai impulsé ces conventionnements, il faut les faire vivre ces conventions, ça veut dire sans arrêt, chercher les trucs, voir avec le conseil général 13 qui a une très bonne politique culturelle, qu'est-ce que... on peut intéresser les principaux des collèges, lesquels, les aider à coordonner parce que c'est quand même lourd, comment est-ce qu'eux, ils vont faire ce qui est en temps scolaire mais moi je vais leur proposer un truc qui est en tout public. En collège, allez ! le théâtre hors les murs, c'est comme ça aussi qu'on va... est-ce que ça, c'est de l'administration, non pas du tout, pas du tout ! Zone danse hip-hop hop quand il faut développer avec les associations qui font un peu de hip-hop hop en pratique artistique amateur. C'est pas... la médiatrice elle va le faire, à mes côtés, elle est mon adjointe, mais l'impulsion, la... le moment où on se dira, on va jusque-là mais là attention ! là c'est un travail de direction, donc d'analyse, c'est pas un travail administratif ça. Effectivement, moi, c'est la question de fond actuelle, au sein de la régie culturelle, parce que le directeur, aussi bon soit-il ne peut pas tenir à tout.

Et puis il y a des histoires différentes, y a des publics différents, y a des villes de... des municipalités avec des orientations différentes et tout ça il faut pas que ce soit au plus petit dénominateur commun, il faut essayer de nourrir tout ça. Ici, il y a une vie associative énorme, c'est plus le cas, dans d'autres villes, à Fos par exemple, beaucoup de choses se passent différemment, en danse par exemple, y a plus que la maison de la danse, il n'y a plus d'associations officiellement de danse, ici il y a un foisonnement, c'est avec ces gens que je travaille. Chaque lieu est différent, un seul directeur qui chapeaute tout... euh... c'est pas l'énormité du nombre d'habitants, 100 mille habitants, c'est une petite ville, 100 mille habitants, mais c'est une question de... d'un amalgame d'une réalité... alors bien sûr c'est important qu'il y ait un directeur de *Scènes et Cinés* qui cherche à ce que l'on harmonise et qui cherche les opportunités pour que l'expérience de l'un puisse servir ailleurs et que l'on puisse rebondir et moi je me sers, beaucoup, beaucoup, des autres expériences notamment Zone danse hip-hop Hop, cet événement qui est né à Fos et qui ensuite est passé au niveau intercommunale, c'est sûr que pour moi c'est du pain béni, parce que déjà ils ont eu cette expérience-là, y avait quelque chose qui a déjà été amorcé, la pompe a déjà été amorcée au niveau des publics, au niveau des idées, au niveau de ce qu'on proposait et moi j'ai plus qu'à adapter ici à la réalité locale. Y a des tas de choses comme ça, mais à la fois, on ne peut pas... ça ne peut pas être un seul directeur, il faut aussi que dans les lieux... ensuite la question est-ce que ça fonctionne par genre ou pas... je. sais pas, je sais pas, je pense quand même, on le voit aussi au niveau de la médiathèque, puisqu'en fait ça a été un peu le modèle de la médiathèque mais la médiathèque ça dépend beaucoup de la personne qui est... ils sont croisés comme ça, c'est-à-dire que la personne qui a un secteur à la médiathèque, elle a aussi un lieu à gérer, à développer, à dynamiser... ils y arrivent pas parce qu'ils se disent... ils y arrivent pas... parce qu'ils se disent « je développe ça mais alors je suis plus sur le lieu, donc ils n'y sont plus vraiment, donc les équipes... », c'est un capitaine

sur un bateau, il faut qu'il soit là le capitaine, puis quand il y a un problème, il faut qu'il soit sur le terrain, ou à côté des salariés, des agents qui sont là ou pour donner les grandes directions et puis les impulsions, et ce capitaine, quelques fois s'il est pas vraiment là au contact, sur place au moment J ! c'est pas possible qu'un seul directeur puisse tout tenir. Alors, il délègue, il délègue, mais à un moment donné, il faut aussi que ce soit réciproque c'est-à-dire qu'il y ait une confiance des directions. Donc moi, j'ai cette chance là ici, qui est très lourde personnellement dans mon boulot mais, à la fois, qui me plaît parce qu'on a les deux niveaux.

Mais c'est complexe parce que... Un petit schéma, [elle prend un stylo et une feuille pour y faire le schéma dont elle parle] si on raisonne, souvent, on a ce tableau là, donc on a les équipements, La Colonne, L'olivier, Le centre culture de Fos, Marcel Pagnol, etc. Port-Saint-Louis, ça c'est donc l'ancien fonctionnement mais y a par genre, danse, théâtre, musiques... etc. quand on a un budget en danse, admettons on a 100 mille euros à dépenser pour impulser une programmation, une diffusion et des actions culturelles, ces 100 mille euros, les élus ils disent : « attendez, moi à La Colonne, c'est sur Miramas, y a 24 mille habitants, c'est à peu près le quart, moi je veux le quart de ce budget », et c'est normal, Port-Saint-Louis, ils disent « nous on est 10 %, je sais pas quoi... », donc comment je fais là, par contre la personne qui veut développer la danse, elle dit moi, à un moment donné, « je sais qu'il faut que je force plus sur Miramas d'abord parce qu'il y a un bon plateau, qu'il y a une équipe technique, qu'il y a trois lycées, je pourrais faire plus en danse », au bout du compte, il faut pas... bien sûr à Grans, on peut pas faire d'accueil techniquement, c'est bête hein ? y a que les solos, des petites choses, des choses de plein air, des... comment on fait ? Alors moi en tant... si j'ai la casquette Colonne, mettons le théâtre puisque c'est... je fais les deux, quand j'ai ma casquette Colonne, je veux qu'on retrouve suffisamment de programmation parce que... à la fois, en théâtre, j'ai pas envie que ça file ailleurs, pourtant en théâtre on a à gérer un budget global, je pense que deux logiques là, ça ne s'harmonise pas, ça se cogne. Ça se cogne, parce que si un jour, elle me dit, dans La Colonne, dans les 24 %, je vais mettre plus de danse, la responsable danse intercommunale, parce que etc. moi, et bien ça veut dire que ça m'en enlève sur le théâtre, et alors qui c'est qui va décider ? C'est verticalement ? Ou c'est par genre ?

EP : Et c'est qui décide ? Le directeur ? [de la régie]

CB : Question ! Il arbitre, qu'est-ce qui est le plus important ? il est coincé, il ne le dira pas officiellement, mais il est coincé puisque là, à La Colonne, ça veut dire quoi ? il a un directeur d'équipement mais il a aussi des élus, qui disent c'est les habitants de ma ville qui m'ont élu, je dois leur rendre des comptes à eux, à Miramas... c'est compliqué de faire vivre ça, hein, je ne parle même pas du jeune public, qui est un problème par genre, qui est un deuxième problème, par genre. Spectacle vivant, pourquoi aujourd'hui on a pris le terme Spectacle vivant ? et plus théâtre comme avant, et bien parce que ça a explosé au niveau des genres, on met de la vidéo, au niveau de la forme, on met de la danse dans du théâtre, y a des spectacles on sait pas plus les classer, on dit inclassable, c'est l'évolution esthétique actuelle, au moment où il y a cette évolution depuis 10/15 ans, c'est le moment où on nous coupe les trucs... en disant faut le mettre dans quelque chose, alors jeune public c'est quoi, de la danse, du théâtre, du jeune public, Philippe Gentil c'est quoi ? de la danse ? ou c'est du théâtre d'objets et donc du théâtre, c'est inclassable. Des fois, alors, on trouve des manières pff...

La framboise Frivole, c'est du théâtre, de la musique, de l'humour ? Je ne sais pas, c'est bien, c'est l'évolution des spectacles en général, pour moi, je pense que c'est un peu régresser. Enfin, ce n'est pas tenir compte d'une histoire nationale, d'une évolution, de la

création artistique... [rires] cette décision est très difficile à tenir, et à la fois à cause de... des lieux. Alors moi je dis qu'on arrive encore à travailler en bonne intelligence, c'est-à-dire que les personnes qui sont dans les genres là, sont dans des lieux qu'elles ont bien connus, mais ça peut évoluer ça. C'est pour ça que je dis qu'il y a des personnes qui sont par genre, en dehors de moi, y a des moments où ils se sentent flotter, ils le disent, c'est leurs mots, ou alors, c'est de dire, musiques actuelles, 98 % des musiques actuelles se font à L'Usine, donc, mais après il y a... on nous a demandés aussi que les musiques actuelles aillent dans les lieux et c'est intéressant parce qu'il y a des choses, y a des concerts debout à L'Usine, du coup, on peut faire autre chose en musiques actuelles dans des salles assises, et donc un autre type de public, de soirées, mais que ne se font pas à L'Usine. Mais au bout d'un moment, le responsable des musiques actuelles, il faisait des propositions mais moi, à La Colonne, moi je disais au niveau de la médiation culturelle et tout ça, moi j'ai déjà beaucoup de danse, attends, quelle date déjà, quel budget ? Et puis bon... et lui, il ne peut pas... alors, sa position c'est de dire, je vais pas imposer, vous me demandez, je trouve que c'est fort sympathique, je trouve que c'est ça travailler en bonne intelligence, même la personne en danse, on essaie de travailler ensemble, on ne s'impose pas mutuellement des choses, en tout cas on essaie de travailler.

Donc je trouve que là, on fait preuve... d'ailleurs c'était dans des trucs de l'Observatoire des Politiques culturelles de Grenoble, que dans le début des analyses sur l'intercommunalité, ils disaient souvent, si on arrive à travailler comme ça, on est à un haut degré, de capacité à travailler en intercommunalité. Mais ça, je pense que les élus ne le voient pas... [rires] mais c'est vrai que ce n'est pas évident du tout. C'est complexe à gérer, parce que là il y a les élus, ce n'est pas forcément des gens [les directeurs artistiques] qui ne veulent pas changer parce qu'avant ils étaient directeurs à l'Olivier ou... ce n'est pas forcément des gens qui refusent le changement, c'est parce qu'aussi, il y a des discours complexes de la part des élus. Mais je pense qu'on peut trouver des équilibres qui amènent à ce que chacun puisse y trouver son compte, mais c'est extrêmement délicat. Mais en tout cas ce n'est pas par imposition qu'on le fera. Parce que quand même, moi, pendant deux ans avant les élections municipales, heureusement qu'il y avait un adjoint de la culture qui pigeait les choses, j'ai vécu sans plus aucun contact avec tout ce qui était ville. Or, c'est important, y a beaucoup de choses qui sont intercommunales, mais il y a beaucoup de choses aussi... tout le secteur social est communal, tout le secteur éducatif est de compétence communale, il a fallu en déployer de la diplomatie pour que quand même le service éducatif ça fonctionne au niveau des cars, pour faire notamment le travail scolaire, il en a fallu en développer de l'énergie pour ça ! Non mais c'est vrai ! Quand le maire dit, je n'en ai plus rien à faire, je subis ça, quand on a plus aucun contact, les services techniques, le San n'a pas de service technique lié à ça, on a besoin de chaises et de tables pour telle manifestation, comment on fait ? Le journal municipal, plus d'annonce dans le journal municipal ? Le photographe on l'a plus vu ?

Les panneaux, pour informer la population, y a des panneaux communaux Decaux, dans lesquels dans les autres villes, quand il y a une manifestation, pas toutes mais il y a quelques panneaux, les campagnes d'abonnement, un gros machin où on a de grandes affiches et tout... les gens ils l'apprenaient en allant sur Istres. OK, donc, y a pleins de services comme ça qui restent de compétences communales avec lequel il faut travailler en bonne entente, et ça, c'est normal que des élus... et donc il faut qu'il y ait...

[interruption]

Sur la circulation des publics sur Ouest Provence, j'avais un petit truc à dire... euh... c'est difficile, on peut le savoir, on a des statistiques, ça, il faut le demander à *Scènes et Cinés*, euh... en fait, on s'aperçoit que ce sont surtout les publics d'Istres qui circulent hein, à 65 %.

EP : Et tu l'expliques comment ?

CB : D'abord, c'est la ville centre, après il y a une politique vieillée de 30 années de fidélisation des publics, alors qu'ici c'est nouveau, il y a un public qui a un peu changé hein, il faut le dire, c'est un public beaucoup plus jeune, beaucoup plus familial, qui n'a pas l'habitude encore de venir et donc d'aller ailleurs. Pour l'instant, ils aiment bien La Colonne mais... bon, je pense qu'il y a des Miramasséens qui sont abonnés à Istres et c'est normal ou à Salon, mais ça n'en parlons pas... on ne parle pas de l'extérieur. Mais qui circule ? ceux qui ne sont pas assignés à résidence alors... ici, je n'en ai pas beaucoup qui vont circuler, ben, oui, avec 53 % d'habitat social, il y a ce problème de mobilité, quand on fait Zone danse hip-hop Hop, et puis qu'on dit, on va faire un final à Fos, moi, il me faut des bus, il faut qu'il y ait des moyens d'avoir des bus, pour les faire circuler ces jeunes qui n'ont pas de permis, qui n'ont pas des parents qui sont prêts à les faire déplacer et à faire le taxi, ou qui n'ont même pas de bagnole, comment on fait ?

EP : Pour ce type d'événements alors, est-ce qu'il y a eu des bus ?

CB : Et puis, y en a pour... pas pour tout, pour les Élancées, pareil, pour certaines choses, on a des limites, que je comprends en plus, financière, mais la circulation des publics sur Ouest Provence il faut aussi l'accompagner, si c'est lié avec... en se disant, c'est pas que les gens qui ont l'habitude de venir au... de pousser les portes d'une salle de théâtre, c'est une question évidemment sociale et économique pour les gens, donc la circulation des publics ça fonctionne mais il faut voir la composition sociale de... le pourcentage, d'une ville comme Istres qui n'a pas 53 % d'habitat social par exemple. Qui n'a aujourd'hui que quelques quartiers éligibles à la politique de la ville et non pas l'ensemble du territoire comme ici... donc euh... c'est un autre public et tant mieux mais la circulation des publics, il ne faut pas la poser toute seule, qui circule et qui ne circule pas... et qu'est-ce qu'on met en place pour que ceux qui ne circulent pas puissent circuler. Euh... la logique de l'intercommunalité comparée à d'autres lieux... attention ici, c'est spécifique, souvent l'intercommunalité, c'est une grosse ville centre, Montpellier, Grenoble etc. et des plus petits villages autour qui ont du mal à trouver... et qui ont l'impression que l'on paie les gros investissements en bâtiment de la ville centre qui effectivement a un rayonnement intercommunal forcément, et eux, dans leur petite commune et tout... ici, ça se vit un peu comme ça mais c'est plus une question de rivalité politique mais euh... on est dans des petites villes, alors c'est vrai Istres a un peu une fonction de ville-centre, mais pas tant que ça, c'est pas écrasant, comme dans d'autres villes et c'est... mais c'est plus une question de rivalité politique mais euh... on est dans des petites villes, alors c'est vrai Istres a un peu une fonction de ville-centre, mais pas tant que ça, c'est pas écrasant, comme dans d'autres villes et c'est une petite intercommunalité de 100 mille habitants, qui jusqu'à présent a eu beaucoup d'argent. Donc il faut regarder les chiffres de près quand on a les témoignages de gens qui disent « c'est toujours Istres, qui a eu la part du gâteau ». Euh... je crois... qu'on a eu des statistiques de faites et que finalement pas tant que ça, puisque depuis 2005, euh... on dit « maintenant il faut rééquilibrer avec les autres villes et notamment Fos ».

Puisque tout l'investissement, tous les bâtiments publics c'est Ouest Provence, c'est plus du tout la commune, donc tout appartient à Ouest Provence. et ça reste à voir aussi... je

ne vois pas un centre d'art contemporain implanté à Port-Saint-Louis. Peut-être ai-je tort mais c'est vrai qu'il y a une fonction de ville-centre parce qu'il y a les commerces, y a... et ben les profs ils y habitent, les profs de Rimbaud [il s'agit du lycée d'Istres] ils habitent beaucoup sur l'intercommunalité et sur Istres. Les profs de Miramas, ça change tout le temps, ils n'habitent pas là, ils habitent à Salon, ils habitent à Istres, ils habitent à Marseille... Fos c'est pareil, le collège de Fos, y en a qui habitent là mais pas tous, c'est... une réalité sociale sur lequel nous, on peut pas faire grand-chose hein. Nous, on travaille avec un prof une année et on apprend à la fin de l'année, qu'il a demandé sa mutation. Parce que Miramas, il fait les allers-retours, il a en marre, ils ont pas envie de venir habiter à Miramas, ce que je comprends. Donc ça aussi, logique intercommunale par rapport à la ville-centre, il faut faire attention à l'analyse, elle est un peu spécifique. Est-ce qu'il y aurait d'autres choses ?

EP : Non... la question centrale, nous l'avons abordée, et tu y as répondu par rapport à la création de Scènes et Cinés et sur ce que ça a modifié

CB : Sur ce que ça a modifié, et dont on a pas parlé et qui est très positif pour les publics est de pouvoir acheter un billet de n'importe quel lieu où il y a une billetterie. Ça, c'est bien et... ce n'est pas simple pour avoir un truc plus cohérent et plus incitateur au niveau de la fidélisation, ça, je pense que c'est là-dessus qu'il faut que l'on y travaille... D'ailleurs on y travaille pour l'année prochaine, sur les tarifs, sur les systèmes d'abonnement, sur toutes ces choses-là, parce que tout simplement il y a des histoires différentes, 30 ans d'abonnement sur un théâtre comme L'Olivier, euh... c'est sûr que ça donne d'autres pratiques qu'aucune politique d'abonnement sur Fos... parce que chaque fois ça s'est cassé la gueule, parce que c'est un autre public et c'est là où c'est intéressant où l'on se dit : « il vaut mieux additionner les choses mais l'additionner, il faut trouver une cohérence ». Bon par exemple, ça a été le débat sur Fos qui n'avait pas d'abonné car ils ont un système de carte à l'ancienne mode où on adhère à un projet, donc on achète une carte et donc on a des ristournes et des tarifs réduits, et donc on a conservé cette carte qui est... Mais il fallait à la fois, si on avait cette carte, y avait des abonnements qui n'étaient plus du tout intéressants. Donc il a fallu trouver d'autres astuces pour les abonnements, à la fois, il fallait que ça reste intéressant pour les cartes... avec un an de fonctionnement comme ça, on s'est aperçus que... parce qu'on a cru à un moment que les billettistes de Fos savaient vendre les cartes parce qu'elles venaient toutes de Fos mais en fait non, ça vient aussi de Grans, qui est tout neuf dans l'intercommunalité et dans la programmation et dans *Scènes et Cinés* et c'est intéressant, en fait ce sont les publics qui ont du mal à s'abonner et ça s'est intéressant comme base de départ mais il ne faut pas que ce soit en contradiction avec... ou que ça rende difficile les abonnements parce que les abonnements c'est quand même la base d'une fidélisation et puis... On est sûr au moins que les gens quand ils prennent 2 ou 3 spectacles dans l'année, ils les ont pris. Euh... Pour des tas de raisons, ça aide, après du coup ils en prennent pour d'autres... la carte non, la carte on l'achète pour 10 euros et après on peut prendre des spectacles pour la même famille ascendant/descendant, mais sur un spectacle et sur d'autres mais... ils viennent... ça fait 500 places vendues, pour 115 places... donc il faut voir un peu comment ça fonctionne et qu'est-ce qui est le plus astucieux. Donc ça, c'est un plus, les gens apprécient beaucoup, plus le web, aussi, mais ça, c'est un plus, après le système, la première année, c'était vraiment un catalogue et... c'était très complexe pour les gens de s'y retrouver, cette année on est revenus au chronologique, donc, ça a un peu plus aidé parce que les gens ne s'y retrouvaient pas euh... parce que le système intercommunal induit qu'on ne sait plus... dans les lieux où l'on va, et c'est par contre par genre, quand on sait nous la difficulté qu'on a à classer par genre euh... il faut faire attention à ça et je

crois qu'aussi les gens bon... ben ça, ce sera les interviews qui le diront mais ils sont d'abord attachés à un lieu et après ils vont circuler ailleurs ou alors... les gens ce sont des consommateurs c'est-à-dire on prend un petit peu de l'un, on prend un petit peu de l'autre. Qu'est-ce que ça a donné cette année, d'après les premières analyses c'est que les gens ils grignotent quoi ? ah ben à Port-Saint-Louis, y a un truc un peu connu, je vais y aller, mais après le reste, des choses de découverte, on ne les a pas fidélisés sur Ouest Provence, sur la régie, on les fidélise sur un lieu, et c'est pas évident ce système... il faut quand même, à la fois, on se rend compte qu'il y a une énorme offre culturelle quand on additionne les 6 villes et villages de l'intercommunalité, mais quand on reprend par équipement, alors c'est vrai ça semble énorme pour les élus de dire « oh plus de 100 spectacles pour 100 mille habitants c'est énorme ! » OK, mais moi, j'en ai 25 de spectacles, sur une saison, mettons, 8 mois, d'octobre à mai, ça fait 8 mois, ça fait 3 par mois, cet équipement s'il ne fait que ça, il n'est pas assez ouvert, après moi y a plein de choses qui se développent au niveau action culturelle, pour un élu, qui est élu par les habitants de cette ville et pas par l'intercommunalité, il faut qu'il vive ce lieu, donc on peut pas fidéliser des gens, amener à des actions culturelles, elles sont liées à une programmation, on ne va pas faire de l'action culturelle pour de l'action culturelle ! Donc il faut bien faire de la diffusion de spectacles vivants, donc on ne peut pas être en deçà d'un certain nombre, en tout cas pour les trois villes historiques... donc qu'est-ce qu'on fait là ?

Comment on va raisonner ? Si 100 ça apparaît trop énorme ? [rires] c'est compliqué, à la fois c'est intéressant mais à la fois c'est... ce n'est pas comme ça technique, c'est beaucoup plus subtil la fidélisation des personnes, la façon dont les gens... comment on les amène à des habitudes de théâtre, ce n'est pas le tout qu'ils s'abonnent. Ça les abonnés, de toute façon ils viennent, ils viennent, une fois que les gens sont abonnés en septembre, mais tout reste à faire en tout cas ici à Miramas. Et même... les gens à Fos, ce n'est pas évident, et Port-Saint-Louis encore moins que les gens deviennent fidèles. Donc après il faut trouver l'occasion pour qu'au moins une fois dans l'année ils aient vu un spectacle. Que les petits, au moins une fois dans l'année, dans leur classe d'âge ils auront vu un spectacle, qu'ils deviennent après des spectateurs assidus, là je crois qu'il faut être très modeste, ce n'est pas parce qu'on fait du travail éducatif avec des maternelles et des primaires que ce seront les spectateurs de demain. On le souhaite, mais ce n'est pas sûr. Parce que moi j'estime même que si on prend l'histoire de la façon dont le spectacle s'est tourné vers le jeune public, en fait, il ne faut pas se leurrer, ce sont des choses qui ont été mises en place dans toutes les villes et dans tous les lieux, riches ou pas riches, institutionnels ou pas, parce qu'il y avait crise du public, c'est d'une crise que l'on a trouvé de nouvelles solutions. Tant mieux, c'est comme ça que le cinéma avant qui était une question d'adultes uniquement et que ça a été rajeuni parce qu'il était en crise à l'époque, plus tard c'était le spectacle vivant, il fallait trouver des solutions, et donc ça a été la réponse à une crise du public, on l'a développé, c'est très bien et ça a été réussi, je crois qu'il ne faut pas se leurrer, qu'est-ce qui fera que l'on aura des spectateurs de demain, c'est plein de choses, ce n'est pas que parce qu'on les habitue, ce sera ça mais pas seulement, ce sera aussi des pratiques familiales, des habitudes de lecture, des habitudes culturelles qui feront que l'on gardera cette envie d'avoir des émotions esthétiques avec du spectacle vivant. Ça tient à des tas de conditions donc restons modestes, c'est vrai que les enfants qui viennent depuis deux ans, ici, voir 1 à 2, voire 3 spectacles vivants avec les élancées, avec la classe, avec l'école, avec des préparations avant après pour certains. L'expérience, ils l'auront vécu, ils la garderont toute leur vie, consciente, inconsciente, ils l'auront vécu. Maintenant, de là à en faire des spectateurs assidus quand ils sont collégiens je pense même qu'il faut se rendre compte des limites, c'est-à-dire que si... c'est pour ça que j'ai une politique de... à partir du collège et du

lycée, je fais plus de représentations scolaires, je ne le souhaite pas, parce que j'ai envie que si on fait une action, ils viennent le soir, avec tout le monde, avec les familles et on partage cet espace ensemble. Alors bien sûr je n'ai pas tout le monde, c'est différent, mais à la fois... c'est mon travail d'action culturelle qui fera que, si il y a une classe avec un prof, il essaie de faire venir les 30, et non pas les 10 et on y arrive à peu près. Mais c'est sûr, c'est moins de classe que l'on peut toucher en temps scolaire. Mais, je crois que c'est important parce que quand on bascule au niveau de notre processus de bascule dans l'âge adulte, occidental, dans notre société, c'est à un moment donné, on va quitter nos habitudes d'adolescent et d'enfants, pour rentrer dans l'âge adulte donc on va arrêter de faire certaines choses. Si on a fait qu'une association spectacle vivant = école = collège = lycée on arrêtera forcément, peut-être on y reviendra quand on aura des enfants pour leur donner l'éducation. C'est d'ailleurs ce qu'on voit. Mais on sera obligé de s'en détacher... c'est comme le carnaval, le carnaval, c'était uniquement une affaire d'adultes, y a eu crise, et on a développé... crise d'identité, changement de société qui n'est plus dans un temps linéaire, agricole, mais qui est passé dans un temps historique... donc le carnaval... pour que ça perdure, on a fait le carnaval des enfants, c'était la seule solution mais conclusion aujourd'hui, quand on est grand, on ne se déguise plus. On s'est déguisé quand on était gamin et ça nous semble anachronique, sauf pour l'instit ou pour l'éduc qui accompagne ses gamins de se déguiser. Donc il ne faut pas faire ça avec le spectacle vivant en tout cas, il faut rester modeste. Il faut vivre sur le présent sur ce qu'on leur propose là et sur ce qu'ils vont vivre là. Déjà, je pense que c'est un bel objectif, voilà.

Fin

Entretien n° 5

Mokhtar Bénaouda, siège administratif de la régie culturelle *Scènes et Cinés*, Istres, le 21 septembre 2009

« [...] à mon avis les gens qui ont accepté ce rapport ne mesuraient pas à mon avis à l'époque, la volonté et la détermination du Président de la République de mener cette réforme au bout avant la fin de son mandat. Et d'en faire un bilan de son mandat ce qui fait que les choses se sont accélérées entre le mois de mai et le mois de juin. Avec une prise de conscience de tout un chacun, ici, aux responsabilités, d'une déflagration à venir de l'intercommunalité. Donc en plus, ça tombe mal, la prise de conscience collective arrive entre mai et juin... donc logiquement quand on commence à mettre sur la place publique un certain nombre de débats sur la question là, quand on est dans une année civile normale, bon, après il y a les journaux qui interviennent, y a les élus qui prennent position, une focalisation particulière médiatique sur la problématique, sauf qu'il y a eu la période des vacances, voilà... ce qui fait que le débat il a eu lieu effectivement mais... entre quelques-uns, à travers le site de la Provence, sur Istres, Martigues, etc. et donc avec une prise de position très ferme de Gaby Charroux, président de l'agglo du pays de Martigues, puisque ce n'est plus la CAOEB mais le pays de Martigues, en disant qu'il prédisait une catastrophe et que c'était le prétexte, pour que localement, les élus de la communauté urbaine de Marseille prennent la main sur les ressources fiscales du territoire, donc lui-même d'emblée à préconiser un rapprochement le plus rapidement possible dans cette perspective avec Ouest Provence... là-dessus, au niveau du comité syndical, j'ai oublié de le dire quand même, au comité syndical du mois de juin, parce que l'intervention de Gaby Charroux est au mois de juillet, au mois de juin, au comité syndical donc, il y a un débat public hein, sur ces questions-là entre les différents maires de l'intercommunalité. Euh, le président de l'intercommunalité, Granié a dit qu'il fallait réfléchir à une alternative pour constituer une nouvelle agglomération qui serait en capacité de faire face aux velléités de la communauté urbaine de Marseille avec la constitution d'un territoire d'agglos qui partirait du territoire de Martigues en passant par le pays d'Arles jusqu'à l'agglo de Salon et Gaby Charroux reprend cette idée-là au mois de juillet, c'est un bassin de vie d'à peu près, approximativement, 400 000 mille habitants, il y a de quoi constituer une nouvelle agglomération qui partirait de l'ouest de l'Etang de Berre jusqu'à l'agglo de Salon. Donc on constate qu'il y a un certain nombre de signes donnés par les élus, puisque là on vient d'ouvrir la première ligne donc mise en commun qui traverse l'agglo Ouest Provence... enfin le syndicat d'agglomération nouvelle ouest Provence et l'agglo du pays de Martigues, il y a un rapprochement accéléré des maisons de l'emploi, donc avec déjà de l'affirmation d'une fusion à venir... bon... ce sont des signes... pour dire, nous sommes en train de travailler sur autre alternative, maintenant la loi elle est pas passée encore... donc on est sur des déclarations qui sont extrêmement contradictoire... euh... j'essaie de me fier, sinon on s'y perd, j'essaie de me fier à la Gazette des communes, voilà, parce que c'est, il me semble que c'est la presse la plus concernée par cette réforme et forcément la plus avisée, c'est la Gazette qui a fourni les dossiers les plus fournis à ce sujet, les premiers éléments de débat, puisqu'encore... hier ou avant-hier je sais plus exactement mais en tout cas le débat autour de l'article de Gérard Coulomb euh... donc on a commencé à redire que la loi finirait par être élue... par être élue... c'est un lapsus et c'est pas mal [rires] finirait par être votée après les élections régionales... or la Gazette nous apprend y a une dizaine de jours que Dominique Perben qui est le port parole de cette loi... c'est lui qui va la

présenter au Parlement... a pété les plombs en disant : « comment ? c'est pas possible, si on le fait après les régionales, c'est clair y a rien qui va se faire parce qu'on s'est pas ce qui va se passer aux régionales mais au regard des dernières élections partielles c'est pas forcément très favorable à la majorité, ou on reprend les élections de Briançon ou de Carcassonne bon, la gauche est revenue après 15 ans, hein, Briançon, c'était hier hein... donc il est clair, qu'une réforme de ce type-là avec des régions qui seraient confortées à gauche voire avec les deux dernières régions qui pourraient basculer à gauche, c'est un risque, l'Alsace et la Corse, et l'Alsace c'est un vrai risque pour la première fois depuis 40 ans... donc... Plus que 40 ans, 54 ans, depuis le lendemain de la seconde guerre Mondiale. Donc, Marlex, qui avait fait la première annonce sur cette loi est monté au créneau devant le Parlement en disant, suite au pétage de plomb de Perben, : « non, non, c'est bon la loi passera avant la fin de l'année elle sera présentée très prochainement au Conseil des ministres », sauf qu'entre-temps, à chaque fois, sa présentation au Conseil des ministres est reportée. Avant les vacances, c'était au 26 août, du 26 août c'est passé au 13 septembre il me semble et après... bref... euh... Là elle passerait au 7 octobre. De l'autre côté, on a Larchet, le Président du Sénat qui monte au créneau en disant : « je veux rassurer l'ensemble des sénateurs, en aucun cas, la procédure accélérée sera euh... proposée pour adopter le projet de loi, cette possibilité qui a été adoptée, votée l'année dernière pour limiter les débats et les amendements, bon mais que la loi serait adoptée avant Noël, d'accord, donc c'est une façon de réaffirmer que la loi sera bel et bien adoptée avant la fin de l'année.

Il est clair, c'est impossible de faire-valoir ça pour le Président actuel sur son bilan parce qu'on arrivera très rapidement en 2012, j'ai revu la parution des décrets, les missions données au Préfet, la relance aussi puisque c'est dans l'avant-projet de loi des... conférences départementales de l'intercommunalité qui était restée un peu sous sommeil pendant un certain nombre d'années, ça prend énormément de temps ça hein... donc. Pour ce qui nous concerne ici, le Préfet Sapin, maintenir le statut quo quels que soient les compromis qui auraient été obtenus par les uns et par les autres et notamment au niveau des départements dans le passage de la loi... dans sa version finale.

Pour nous, la question de la compétence culturelle intercommunale va se reposer à nouveau. Et y aura pas plus d'un an... ça a été un débat pendant les municipales, ça a été un débat au lendemain des municipales quand il a fallu discuter et repositionner l'ensemble des compétences de l'intercommunalité au comité syndical, donc ça c'est mai 2008.

Émilie Pamart : Je me souviens aussi pendant l'été 2004, la compétence intercommunale était largement remise en question...

MB : Donc il y avait aussi la possibilité dans l'avant-projet de loi, l'affirmation de la compétence culturelle au niveau de la métropole, elle est là, investissement comme fonctionnement parce que tu sais que la plupart des communautés urbaines, très peu de fonctionnement sur la compétence culture, c'est essentiellement de l'investissement. Alors qu'elles sont en capacité déjà de faire du fonctionnement. Quand je vois un peu le programme des rencontres de l'intercommunalité à Chambéry, qui est là (il me présente à ce moment-là le programme papier), la culture n'apparaît pas comme étant une préoccupation particulière d'accord. Parce que certains sont convaincus... que... le fait d'accorder la délégation générale de compétence exclusivement aux villes, le transfert de la compétence culturelle aux intercommunalités pour celles qui ne le sont pas ou pour ce qui nous concerne nous, de réaffirmer cette compétence dans une réorganisation administrative, un nouveau territoire aussi sera extrêmement difficile parce que

finallement à terme les maires vont disposer de très peu de compétences pour valoriser la vitrine municipale puisque dans la loi, il me semble que c'est quand même un élément important et sur lequel étrangement je vois très peu d'élus et de techniciens se prononcer c'est que le plan local d'urbanisme passe à l'agglo, c'est fini le maire, une fois que tu sais ce que ça représente le plan local d'urbanisme en termes d'enjeu de territorialité, hein... qu'est-ce qui est en train de se passer... surtout que tu vois dans l'avant-projet de loi, il y a une disposition tout à fait particulière et j'ai dit à un moment donné, et certains y ont réfléchi apparemment, je ne sais pas quelles sont leurs conclusions au niveau de l'administration comme au niveau des élus sur la possibilité de se constituer en communautés nouvelles c'est-à-dire que la proposition consiste à dire, voilà vous êtes un EPCI, vous constituer une ville nouvelle...

EP: Ca se fait par fusion non ?

MB: Oui c'est ça, en gros ça correspondrait assez à l'histoire de ce territoire puisque lorsqu'il a été, syndicat d'agglomération nouvelle, le principe était à terme la possibilité éventuelle de la fusion... comme Saint Quentin en Yvelines, tu vois... y a le principe de la commune nouvelle avec la majoration de 10 % de la dotation globale de fonctionnement pour ces communes nouvelles. Donc majoration de 10 % de la dotation globale de ce que l'intercommunalité précédente touchait plus celle des villes, tout ça additionné et majoré de 10 %. Tout en sachant que la dotation globale de fonctionnement n'augmenterait pas à l'échelle nationale. Ce qui induit immédiatement la baisse de la dotation globale de fonctionnement pour ceux qui ne joueraient pas le jeu. Puisque les 10 % ils vont les prendre dans la même enveloppe voilà ! je veux dire ça peut être un choix aussi, hein, en tant que tel.

Donc on est dans une grosse incertitude et je ne pense pas, et pas seulement ici, un peu partout que la culture soit une priorité des priorités. Si effectivement, cela pouvait l'être et qu'on voyait dans les débats une montée au créneau d'un certains nombres de structures représentatives de représentation syndicale, je dirais oui pourquoi pas, sauf que j'ai été à Avignon, j'étais au débat et je suis intervenue, au débat que ce soit au Cloître Saint-Louis ou à la Présidente de la fédération nationale des collectivités pour la culture était présente, le secrétaire général adjoint du SYNDEAC était présent, le président de l'association des directeurs des affaires culturelles des départements était présent, et que personne ne s'est exprimé à un moment donné sur l'histoire des réformes des collectivités territoriales, la thématique c'était la politique culturelle jeunesse. Et j'ai interpellé : « vous êtes informés qu'il y a une réforme qui va bousculer complètement l'organisation administrative et les compétences des collectivités et la culture va en subir d'une manière ou d'une autre les incidences.

EP : Les dernières études sur le financement de la culture ont montré, dont la synthèse a été faite par le dep, l'importance de l'intercommunalité dans le financement de la culture...

MB : C'était à Montpellier, y avait Négrier qui était là, c'est lui qui a fait le boulot, le gros boulot, le bouquin je l'ai prêté... j'ai l'impression que bon... on est pas en capacité dans la configuration qui s'annonce d'affirmer que la mise en réseau, la mutualisation des établissements et des effectifs et donc, la mutualisation quelque part des budgets artistiques soient aujourd'hui considérées comme une exemplarité à mettre en avant dans cette nouvelle organisation administrative et... à ce moment-là on pourrait dire en ce qui nous concerne qu'il y a quelque chose qui s'est mis en place, qui s'est structuré, non sans difficultés, ça n'a pas été facile parce qu'il a fallu bousculer un certain nombre de

pratiques etc. qui existaient jusqu'alors et qui étaient devenues des pratiques institutionnalisées à l'intérieur des différents établissements, qu'il a fallu convaincre et que ça fonctionne, ça fonctionne malgré tout, et que cette exemplarité pourrait permettre d'imaginer et de voir comment les choses pourraient se réorganiser à l'échelle du territoire, malheureusement je crois pas que l'on est dans cette perspective du tout. On est plutôt dans la perspective pour les villes qui composent l'intercommunalité de dire : « faisons le nécessaire pour que l'enveloppe intercommunale en notre direction, ce qu'on appelle les dotations globales de fonctionnement de l'intercommunalité en notre direction soient majorées le plus possible avant le bouleversement annoncé » parce qu'effectivement la réforme permet d'affirmer que les collectivités locales doivent pouvoir bénéficier de leur autonomie financière, OK, ce qui renvoie tout de suite à la réforme de la TP etc.. Parce que ce débat n'est pas clos. Et là-dessus, y a un certain nombre de personnes qui argumentent je veux dire de manière très juste, pourquoi faire passer une réforme de TP dans le projet de loi de finance qui passe au mois d'octobre et faire passer la loi après, c'est pas cohérent, fais passer les compétences au moins tu sais où tu en es et après tu fais la réforme fiscale pour voir comment les différentes collectivités vont être financées. Parce que derrière sur l'histoire des métropoles et des agglomérations, qui touchent la TP truc... on va prendre une partie de ce que touche la région, une partie de ce que touchait le conseil général pour compenser l'absence de la TP sur l'investissement, parce que le problème il est là, c'est qu'il n'y aura plus de TP sur l'investissement, tu prends ici, juste ici, TP c'est 80 %, TP sur investissement c'est 80 % des ressources fiscales, tu vois ce que ça représente ? 80 % de la TP ici, sur le territoire d'Ouest Provence, provient de l'investissement. Et si tu regardes l'axe Fos-Port Saint-Louis si effectivement on en était encore là on aurait pu dire qu'Ouest Provence va avoir plein de tunes là, parce que ça n'arrête pas de construire, ça n'arrête pas, c'est même je veux dire, c'est un peu de la folie, voire irresponsable, c'est toujours sur la même route, tu as des centaines de camions les uns après les autres, tu as même des prostituées aujourd'hui sur la route, bref... sans compter les problématiques de pollution avec l'histoire des pipelines [il fait référence ici au pipelines qui a cédé et répandu plusieurs milliers de m3 de pétrole brute dans une réserve naturelle de la Crau en août 2009], du saumure qui débarque enfin bon, bref, ça n'arrête pas, ça n'arrête pas.

Donc, les maires se disent on fait comme ça, vous me donnez le plus de tunes possibles et on pose la question que la compétence culture comme d'autres puissent revenir à nouveau aux villes, avec les dotations correspondantes pour dire que voilà, nous serons plus en capacité de défendre les intérêts de chaque ville qu'au sein même de l'intercommunalité. Voilà, et là on y est, on est dans le débat aujourd'hui. Donc on ne sait pas, il n'y a rien qui est affirmé, il est clair que l'on nous demande de faire des restrictions significatives sur notre budget, sur notre programmation aussi, ça peut très bien être interprété aussi comme euh... un renoncement à terme de l'histoire de la compétence culturelle intercommunale, ça peut être interprété comme ça et on ne peut pas reprocher aux gens de l'interpréter ainsi. Donc euh... maintenant, est-ce que l'incertitude par rapport à ce que va être cette loi, fondamentalement doit perdurer, bien sûr non, je préfère en tant que technicien, d'une manière ou d'une autre, qui va subir les répercussions dans l'organisation de l'établissement que je dirige, de la réforme, dites nous le, le plus vite possible que cette loi elle puisse passer le plus rapidement possible parce que faire perdurer ça jusqu'au régionale ou à la veille des régionales, je pense après les régionales, ils peuvent pas le faire sinon politiquement c'est foutu, c'est même pas la peine, elle ne passera pas la réforme et ça je vois pas comment, avec tout ce qui s'est mis en branle depuis, on va renoncer à la faire passer cette loi, elle passera, mais elle pourra pas passer après les régionales. Donc qu'elle puisse passer le plus rapidement possible et qu'on sache où l'on

va et quelles peuvent être les solutions qui permettraient d'adapter l'établissement et le réseau au regard d'une nouvelle configuration à venir.

Parce que je dis que le retour à la compétence culturelle, c'est ce que j'essaie de dire aujourd'hui, au sein des villes n'est pas forcément la fin de l'établissement, il sera d'autant plus légitime de créer l'EPCC à ce moment-là. Et je veux dire que le fait de transvaser une autre activité aujourd'hui que ce soit d'un point de vue juridique, budgétaire, au niveau des ressources humaines etc. sur l'EPCC, ça posera quelques petites difficultés sans doute, mais pas tant que ça. C'est-à-dire que L'impossibilité de constituer l'EPCC au départ, elle était liée au fait de ne pas avoir trouvé de partenaires, contrairement à ce qui a été dit, il y avait une volonté sérieuse des élus à l'époque, je suis, moi-même, le premier concerné puisque je devais prendre la direction d'un EPCC à l'époque, oui, c'était pour la direction d'un EPCC sauf que les collectivités partenaires, bon l'État, on savait pertinemment que c'était même pas la peine, mais les collectivités partenaires ont refusé également par crainte d'avoir sur les dispositions de l'EPCC de maintenir l'enveloppe, qui est reconductible sur une période de trois ans, certains ont rebroussé le chemin parce que, en disant, déjà il y a des structures que l'on ne finançait pas jusqu'alors et on va être contraint quelque part de les financer et ça va augmenter encore notre contribution en direction de ce territoire etc. bon ils disent, qui est un territoire riche par ailleurs, forcément, c'est ce que dit l'état également, sauf que riches euh... pas seulement pour l'intercommunalité, riche également pour le Conseil général, riche pour le Conseil régional et riche pour l'État aussi, fiscalement.

Donc euh... si les villes reprennent la compétence culturelle, c'est une possibilité, je tiens pas à me mettre en porte-à-faux avec ça, je dis, dans un chamboulement aussi important qui s'annonce, toutes les pistes doivent pouvoir être exploitées, y a un certain nombre de collectivités en France qui ont mis en place des groupes de travail depuis le mois de janvier de cette année où élus et techniciens se rencontrent et au fur et à mesure des avancées de l'avant-projet de loi ont commencé à travailler sur différentes hypothèses, donc aujourd'hui on est un peu... je vais pas dire dans la précipitation mais on est quand même dans l'urgence par rapport aux hypothèses qui doivent se décliner et l'histoire de la compétence culturelle. Je t'ai déjà dit par rapport à la compétence culturelle si elle était maintenue (0.25.34) sur le plan intercommunal, ce serait de dire bon voilà, regardez y a une expérience et à partir de celle-là on peut construire un truc qui serait amené à se développer, ou à refaire se cohabiter, voire s'inspirer de ce dispositif pour que la nouvelle agglomération qui va se constituer soit en capacité de mener une politique culturelle qui soit à l'échelle de l'agglomération et d'avoir un développement culturel à l'échelle du bassin de population etc. etc. maintenant si la compétence culturelle était amenée à revenir aux villes, on dit voilà, les villes peuvent très bien se réunir ensemble pour dire voilà, on crée un EPCC, on met en place un EPCC au moins sur ce territoire-là voilà, quitte à ce qu'il cohabite avec un autre dispositif et euh... on essaie de mener ensemble une politique culturelle avec un peu plus de décisionnel du côté des villes que ça n'était jusqu'alors, le décisionnel des villes, ce n'est pas qu'il n'est pas présent, il est bel et bien présent mais il est dilué dans le décisionnel de l'intercommunalité. Ce qui fait que justement, les prises de position contradictoires, y en a un paquet, puisque quelque part on dit des choses au niveau de l'intercommunalité, il faut faire comme ça etc. et dès qu'il y a des répercussions sur sa ville, on dit autre chose, voilà, à la limite je préfère encore ce travail de clarification.

Ça veut dire que quand une ville, ses élus veulent mettre en place un dispositif en particulier qu'elle en assume toutes les responsabilités et de la manière la plus transparente possible auprès de ses concitoyens.

[Interruption téléphonique]

Tu constateras puisque tu travailles dessus depuis un moment que le... le fait de dire, je le dis moi-même souvent que la culture est le phare du développement d'un territoire est absolument consacrée dans la situation présente même si c'est de manière négative parce qu'admettons que dans ce processus, par rapport aux hypothèses que je viens d'évoquer sur lesquelles y a quelques pistes de travail, on serait dans la renonciation, on lâche l'affaire, on arrête tout avec l'intercommunalité culturelle, les villes reprennent leur compétence, on négocie après quel transfert on peut mettre en place, de toute façon ce ne sera jamais au niveau d'aujourd'hui, et l'activité pareille, ce sera jamais au niveau de ce que c'est aujourd'hui, le démantèlement éventuel de l'établissement public [la régie] annoncerait de fait, le démantèlement de l'intercommunalité, parce que si il y a un dispositif en particulier qui a consacré l'identité du territoire intercommunal, et ce n'est que depuis 4 ans bientôt, c'est la régie, il n'y a pas d'autres dispositifs intercommunaux aujourd'hui qui est autant de lisibilité et qui inscrit de manière aussi consacré cette identité de territoire. Et après ça s'appelle Ouest Provence ou autre chose, c'est une autre histoire... quand je suis arrivée ça s'appelait déjà Ouest Provence, mais bon quoi qu'il en soit, cette... je l'ai vu qu'au travers d'un certains nombres de projets qu'on a pu mener autour des résidences d'artistes dans le cadre de *Zone danse Hip-Hop Hop*, notamment avec *mémoire* que malheureusement nous n'avons plus les financements de poursuivre avec grands regrets, les jeunes qui y ont participé sont une bonne vingtaine de danseurs, qui ont été mobilisés pratiquement sur 18 mois, un peu moi 16 mois, euh... la plupart d'entre eux ne savaient pas l'intercommunalité existaient, ce projet leur a donné l'évidence du territoire, parce que justement ils venaient de Fos, pas beaucoup d'Istres, faut le dire, très clairement, beaucoup de Port saint louis, de Miramas, d'un coup cette identité était devenue une évidence pour eux à travers ce projet, ça c'était un peu plus claire... d'autre côté, du côté des publics même ceux qui étaient informés de l'existence de l'intercommunalité, puisque souvent on en est là, ont véritablement découverts la configuration de cette agglomération dans la mobilité au niveau des structures, des nombreux événements également, avec le festival des Élançées qui a pris une tournure intercommunale, en tout cas depuis que je suis arrivée, plus que manifeste, enfin tout ça a participé très clairement à la cristallisation de l'ensemble des ressources des villes, des particularités des villes, des compétences des villes et des publics des villes. C'est un peu plus clair, et je crois que là c'est difficilement contestable hein, voilà, et donc, d'arriver aujourd'hui alors que ça fonctionne plutôt bien... autre signe, l'aventure internet... en 1 mois et demi, pendant les vacances on a vendu des places sur internet plus que sur l'ensemble de la saison dernière parce que les gens ont pris l'habitude d'aller sur le site internet de *Scènes et Cinés* Ouest Provence, de voir l'ensemble des spectacles et des structures dans lesquelles ces spectacles sont proposés, plus on a rajouté un module de covoiturage maintenant...

[Interruption téléphonique]

Voilà, je veux dire que si l'option était prise de la restitution, elle n'a pas été volée non plus [rires], de la compétence culturelle aux villes et que les villes se disent on va se démerder tout un chacun de notre côté, bon effectivement à partir de là, l'année 2010 serait déjà quelque part l'année du démantèlement à venir. Je pense que bon on a de fortes chances dans le contexte actuel de se projeter sur 2010/2011 en termes de saison par

contre sur 2011/2012 je suis dans l'incapacité de pouvoir me prononcer, même en restant optimiste, je suis absolument dans l'impossibilité de me prononcer à ce sujet. 0.33.08

Oui, ce que j'ai oublié de te dire tout à l'heure c'est que j'ai interpellé notre propre syndicat, notre propre assemblée à Avignon, le syndicat national des scènes publiques hein, je comprenais pas, je comprends pas : « vous continuez à nous parler des entretiens de Valois », et juste avant on avait la représentante dans le syndicat des scènes nationales qui nous disait, au plus, l'état participe dans le financement d'une scène nationale à 30 % de l'ensemble des financements... j'ai fait... « attendez, ce sont les collectivités qui nous financent », on a une réforme des collectivités qui se met en place et on est dans l'incapacité d'avoir à se prononcer à ce sujet... bon... d'autant qu'il y avait la rencontre de la FNCC le vendredi matin et il y avait cette fameuse assemblée dans la cour d'honneur, ils étaient tous très fiers d'ailleurs d'être dans la cour d'honneur avec la CGT, le syndeac et notre syndicat etc. pour pouvoir réaffirmer un certain nombre de choses en direction de l'Etat, je leur ai encore annoncé qu'au niveau de l'intersyndicale régionale, pas plus tard que la semaine dernière, y a des choses qui m'échappent, y en a qui étaient convaincus autour de la table même le représentant du SYNDEAC local disait qu'effectivement, il fallait plus rapidement dans la prise en considération de cette donne aujourd'hui incontournable, ce sont les collectivités qui financent la culture, faut arrêter de délirer... les entretiens de Valois, OK, le plan de relance euh... OK j'entends bien, la loi d'orientation, ça fait deux ans que ça traîne, qui sait qui va croire que Frédérique Mitterrand, va se prendre le chou avec ça, sur un truc auquel il ne connaît absolument pas les tenants et les aboutissants, et que dans les deux ans à venir, y a quelque chose qui va en sortir, y a des gens, qui ont été plus violents que moi, j'ai pas été violent mais à un moment donné faut arrêter de délirer, y en a des gens qui ont dit ; « vous vous êtes faits rouler dans la farine », interpellation à notre président du SNSP, « vous vous êtes faits rouler dans la farine avec vos entretiens de Valois alors que pendant ce temps-là, y a une réforme des collectivités qui est en train de se mettre en place, je ne comprends pas », c'étaient des gens qui intervenaient, « je ne comprends pas la stratégie... »

Je crois que l'on est dans une période où toutes les contradictions, toutes les contradictions au sein du champ culturel et artistique sont en train de se dévoiler. Et il sera impossible d'éviter les débats de fonds, pas seulement du côté des élus, qu'on soit très clair hein, c'est aussi la question de l'aggiornamento des opérateurs culturels qui aujourd'hui sont encore sur des modèles, un certain nombre, pas tous, de représentations institutionnelles qui n'ont plus court. Or ce sont ces mêmes acteurs, au regard de leurs responsabilités, quand même importantes, dans les différents établissements qui devraient être des forces de propositions auprès des collectivités pour dire : « voilà comment on peut travailler ensemble », et pas prendre les élus locaux pour... lorsque justement on se trouve dans des zones urbaines comme on les appelle ou effectivement le rural et l'urbain se croisent, prendre les élus locaux pour des ploucs, ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai, faut les accompagner, faut pas leur faire la leçon, faut pas avoir de condescendance vis-à-vis d'eux, faut pas les prendre pour des nazes, faut les accompagner, leur faire comprendre, voilà c'est quoi les enjeux, comment, truc, [il tape du poing sur la table après chaque phrase] les publics, quelles sont les données aujourd'hui, les statistiques dont tu parlais tout à l'heure, d'ailleurs le 15 octobre y a la nouvelle enquête des pratiques culturelles des français qui sort, hein, j'ai eu confirmation la semaine dernière à Paris, puisque je participe au groupe de travail sur les politiques culturelles jeunesse dans le cadre du livre ouvert de Hirsch, donc avec le ministère de la culture...

Est-ce que tu es tombée sur le texte de Jean-Michel Lucas justement par rapport à la réforme Balladur ? donc, qui est un peu la personne, je crois qu'il a été directeur de cabinet de Lang. Il y était à Grenoble.

Écoute si tu as des questions, parce qu'il va falloir que je passe à... j'ai une interview téléphonique à faire, dis-moi

EP : J'avais des questions qui portaient sur le bilan de la régie, est-ce que l'on peut faire à l'heure d'aujourd'hui un bilan, que serait-il ce bilan ? s'il y avait une possibilité de revenir en arrière, quelle serait les actions qui ne seraient pas reconduites, celles qui seraient reconduites... je suis revenue sur un ancien entretien, où tu disais que l'on pourrait faire un premier bilan à partir de 2008, et puis c'est vrai que l'on est au début de la 4e saison, y a des choses qui doivent commencer à se dessiner, 4 ans ça commence à être une bonne temporalité pour commencer à observer des choses voilà, il y avait cette question-là du bilan.

J'avais aussi des questions sur l'édito... d'une programme à un autre, on a des signatures différentes,

Comment se négocie l'écriture de cet édito, pourquoi sur certains programmes, seuls signent le Président et le Vice-président, pourquoi certaines fois, c'est signé « l'équipe de Scènes et Cinés Ouest Provence », qui est l'équipe (est-ce que c'est toi qui les écris ?)...

MB : Ça dépend lesquels mais la plupart c'est moi qui les écris ;

EP : Même ceux signés par le Président et Vice-président ?

MB : Oui...

EP : J'ai plein de questions sur la réalisation du programme...

MB : C'est la première année que Complètement à l'Ouest figure au sein de la programmation de *Scènes et Cinés*, habituellement, un programme indépendant estampillé Ouest Provence et le Citron Jaune était édité pour l'occasion (voir les archives) : « c'est ma volonté, c'est moi qui ai insisté particulièrement parce que j'estime que le Centre national des arts de la rue, depuis le début, parce qu'il a eu son label en même temps que la régie commençait à s'incarner véritablement, et je considère que c'est un opérateur incontournable, une ressource en termes de développement culturel mais aussi en termes d'expertise artistique, incontournable non seulement pour le territoire mais aussi pour l'ensemble de la région, voire au niveau national, parce qu'ils ont maintenant une dimension qui dépasse largement les frontières régionales et nationales, qui fait que leur présence sur le territoire et pas dans n'importe quelle ville en plus, à Port saint louis du Rhône, n'est pas anecdotique, un établissement qui se mettrait en place et qui ferait l'impasse à ce sujet, ce n'est pas très pertinent, alors après il y a une histoire de compétition, qu'on veut toujours gommer, qui existe, on ne veut pas les voir, même dans l'établissement, il reste une compétition en interne entre les théâtres. Même si bien sûr la dialectique impose de travailler ensemble, de parler de tout ça etc. donc imagine toi par rapport à un autre opérateur en plus, à l'extérieur. Sur les directions artistiques, à un moment donné ils disent : « ouais mais attendez, Ilotopie qui débarque, c'est une direction artistique qui se rajoute, qui se rajouterai à celle existante », j'ai dit : « non, on n'est pas dans ce type de rapport, c'est un partenaire incontournable, d'autant plus présent sur un territoire où le développement culturel a été sacrifié depuis 20/25 ans, donc la municipalité actuelle a envie de relancer les choses, donc avec un projet d'équipement etc. Pour moi, c'était une évidence, alors après il y a eu du délire au tout début, notamment du côté de la région où euh... il craignait qu'Ilotopie soit intégrée à la régie, il

n'en a jamais été question, donc Ilotopie s'est vue approcher par la région mais aussi par la DRAC, Ilotopie me semble malheureusement que leur présence au sein de la programmation est presque une affaire personnelle, puisque j'ai toujours défendu ce principe d'avoir une vraie circulation de l'ensemble des compétences qui sont sur ce territoire, et celle d'Ilotopie est incontournable et j'ai dû batailler très très régulièrement pas seulement les élus qui en sont aujourd'hui convaincus, mais vis-à-vis des techniciens aussi, ça n'a pas été évident, jusqu'à aujourd'hui, ça n'a pas été évident.

EP : Et donc le statut d'Ilotopie par rapport à la régie puisqu'elle n'y est pas intégrée, c'est un partenaire ?

MB : Non non ce sont des partenaires qui nous font une proposition artistique et qui s'inscrit dans l'ensemble de la circulation des œuvres sur ce territoire voilà, je ne sais pas pourquoi les arts de la rue devraient, d'une manière ou d'une autre être en quelque sorte être exclu du spectacle vivant dans son incarnation. Je veux dire après il y a une problématique de direction artistique qui peut se dire aussi « moi je suis en capacité de programmer là-dessus », y a une expertise consacrée sur ce territoire [il parle d'Ilotopie], c'est une chance. J'essaie d'avoir une vision sur l'ensemble du territoire avec l'ensemble des acteurs, je me plante, c'est clair, y a des choses où je me plante mais y en a d'autres où j'estime que je me plante pas du tout et notamment ce partenariat avec Ilotopie j'estime que je ne me trompe pas du tout.

EP : Et le changement de nom ?

MB : Tout simplement parce que c'est positionné essentiellement sur Port saint louis, « carrément à l'ouest », on est carrément à l'ouest du territoire, c'est pour ça [c'est donc une référence géographique], OK, après sur la proposition artistique c'est aussi une façon de dire on y va carrément quoi par rapport à ce qu'on a proposé avant, y a aussi ça derrière, y aller encore plus dans la rencontre avec les publics, de faire... de montrer davantage que les arts de la rue participe au renouvellement des publics à proprement dit et assure une action culturelle qui n'est plus le seul apanage des théâtres et des structures en béton, donc voilà.

EP : Il y avait aussi la question de la relation avec les élus.

Fin

Entretien n° 6

Mokhtar Bénaouda, siège de la régie culturelle *Scènes et Cinés*, Istres, le
25 septembre 2009

EP : La question du bilan, ce qui m'intéressait c'était de savoir, en tant que directeur, quel bilan on peut faire depuis la création jusqu'à aujourd'hui. C'est un bilan qui est pluriel, en termes de structure, en termes de public...

MB : Premier bilan, je pense que ce qui est un peu plus clair c'est la lisibilité de l'ensemble de l'activité des structures qui étaient sous un autre cadre juridique auparavant, donc, certaines en associations, voire en association paramunicipale, euh... d'autres en société d'économie mixte, d'autres en régie directe, donc il est clair que la régie a permis de clarifier, d'un point de vue budgétaire, de clarifier quels étaient les niveaux de dépenses et de recettes de ces structures. Il faut dire que ce n'est pas parce que les associations avaient une gestion opaque de leurs activités et des budgets corrélés c'est tout simplement que la clarification de la compétence culturelle à l'échelle intercommunale, dans les faits elle s'est concrétisée avec la création de la régie.

D'accord, bon parce que si on part sur un budget consolidé, on vient de faire ce travail-là, un budget consolidé de l'ensemble des structures intégrées à la régie on est à 9 millions 780 mille euros pour l'ensemble. On sait très bien que le coût de la collectivité, avec une absence totale de lisibilité de la politique culturelle intercommunale était bien plus conséquent avant la création de la régie. Donc les économies d'échelle sont tout à fait réalisées, ce n'est pas une arlésienne, OK, que l'on soit très clair.

Au niveau de la masse salariale, la masse salariale, si elle a progressé, parce qu'il a fallu d'une manière ou d'une autre de niveler vers le haut et non pas vers le bas les salaires notamment des privés, je ne parle pas des agents mis à disposition. Donc je ne te cache pas qu'un certain nombre de personnes ont eu beaucoup plus rapidement que d'autres une adhésion effective à l'établissement, je parle des salariés parce que justement ils découvraient en même temps combien étaient payés les autres ailleurs sur d'autres structures ou à peu près, ou approximativement, on a découvert des situations d'iniquité, en termes de rémunération. Là-dessus, les élus ont été très clairs, il n'était pas question, comme on dit, de faire descendre tout ça vers le bas et on a eu surtout une clarification de l'ensemble des métiers avec des fiches de postes qui ont été reconstituées, avec des mobilités internes qui ont permis aussi à un certain nombre de personnes qui étaient cantonnées à des tâches euh... pas très gratifiantes et qui d'un coup, ont considéré comme opportunité avec la régie de revivre professionnellement, c'est le cas d'un certain nombre de personnes, ça a permis de revoir aussi l'encadrement et pas forcément au sens, c'est une institution publique, c'est une administration qui se met en place, et qui sera dans une considération et une relation avec son personnel qui sera d'autant plus verticale, non !
[téléphone qui sonne]

La régie a permis de relativiser des verticalités qui pouvaient être considérées comme radicales, dans certaines structures.

[interruption téléphonique]

En termes de gestion des ressources humaines, y a cette verticalité qui est en quelque sorte, et sous mes hospices, c'est moi qui ait voulu, qui ait mis en place ce type de gestion des ressources humaines bien entendu des hiérarchies claires, basées uniquement sur l'organisation de l'établissement et non pas sur d'autres considérations... suivez mon regard... OK... et... contrairement à ce qui pouvait être considéré comme notamment, la première année de fonctionnement, et on l'a entendu dire et ça a même été répété auprès d'un certain nombre de partenaires, par exemple, la DRAC, on sait... c'est le clash, parce qu'à l'époque y a un certain nombre de personnes qui ont considéré que la mise en place de la régie allait remettre en question un certain nombre de prébendes, je vais appeler ça comme ça, notamment au niveau du pouvoir, de l'autorité, de la notabilité locale, etc. et il a été raconté qu'il y avait un système arbitraire, déshumanisé qui était en train de se mettre en place et qui allait étouffer l'autonomie artistique des structures etc.

EP : Donc, il y a eu comme un appel au secours dirigé vers d'autres...

MB : Vers d'autres partenaires voilà. Et après quand on interroge les personnes « eh bien non, c'est pas moi », etc. je ne suis pas d'ici, je ne suis pas originaire d'ici et il m'a fallu de rencontrer quelques personnes pour le savoir, y en a qui se sont répandus, mais bien hein... donc, c'est vrai que moi, en tant que directeur, à l'époque on était sur une codirection quand même hein, je peux comprendre que les élus ils se sont dits : « on le recrute », j'ai été sélectionné par un cabinet [privé], « OK, on le recrute, mais il faut quand même qu'on fasse gaffe, le contexte politique n'est pas simple, il faut qu'il soit accompagné, il faut qu'on mette quelqu'un ».

EP : Oui parce qu'à l'époque tu étais directeur général...

MB : Directeur du développement culturel chargé de la coordination artistique. Je préfère l'intitulé directeur du développement culturel, c'est vrai, après les terminologies sont longues mais je veux dire, quand on associe le nombre de structures, la terminologie ça devient finalement un raccourci au regard de tout ce que ça représente. Que ce soit au niveau de l'activité, du développement, des publics, de l'activité culturelle et artistique à proprement dit mais aussi je dirai tout simplement, la stratégie du développement culturel, c'est pourquoi j'ai affirmé tout ça quoi. Que l'on soit très clair, depuis le début, sur l'organisation de l'établissement, c'est bel et bien moi qui ai fait un certain nombre de propositions pour que les choses se mettent en place progressivement, bien sûr après il y a eu des corrections à faire, il est arrivé le temps en 2007, de dire : « voilà, c'est bon on peut y aller avec Mokhtar, il prend la direction générale de l'établissement ».

EP : Donc la personne qui partageait la fonction de direction, elle avait une fonction de gestion ?

MB : Oui, administrative de gestion mais avec quand même euh... même si j'étais sur un statut de directeur associé et que ça a bien marché à un moment donné comme cela, mais progressivement ce n'est pas tenable, quoi, à un moment donné y a une autorité qui doit être affirmée et bon... cette autorité, il faut qu'elle soit consolidée, reconnue et convaincante hein ? si l'autorité n'est pas convaincante elle ne peut avoir que ce type de rapport extrêmement vertical pour se positionner, se préserver, on le sait très bien en termes de gestion des ressources humaines que là où c'est la plus vertical c'est que il y a des problématiques de compétences. Voilà, donc euh... Là bilan, si on fait le tour des structures maintenant, sans doute, on aura, un tiers du personnel qui se trouve toujours un peu tiraillé entre une nostalgie de l'époque passée, c'est une autre époque aussi, c'est une

époque où il y avait pleins de sous, y en a moins aujourd'hui, alors je parle de l'histoire des Estivales, gros festivals de concerts à Istres, beaucoup de nostalgie du côté de l'Usine, même si certains s'en trouvent par ailleurs tout à fait soulagés que ça n'existe plus et que c'est pris en charge par les villes maintenant euh... et je trouve ça tout à fait cohérent par rapport à la proposition du président de l'intercommunalité à l'époque à ce sujet, c'était de dire : « ce sont des activités qui étaient effectivement portées par les structures culturelles mais qui participaient davantage à la promotion et à la mise en vitrine des villes que d'une stratégie de développement culturel à proprement dit ; là-dessus, j'ai trouvé grand-chose à redire, même si ce n'est pas comme ça que c'est dit, c'est moi qui l'interprète après ainsi... mais je pense que c'est comme ça qu'il faut l'entendre. 10.45

Donc euh... beaucoup de gens, aussi bien chez les salariés que chez les agents mis à disposition, ont trouvé dans la création de la régie après cette année de chamboulement, etc., puis bon, il y avait une vie politique ici, délirante, un conseil municipal qui démissionne en déc.2006, des élections nouvelles qui sont... bref, ça a été un bordel avec un enjeu culturel au centre, et la compétence culturelle, les surenchères, les tous et les n'importe quoi qui se disaient etc. etc.

EP : Et la ville d'Istres, une ville qui compte aussi, avec tous les événements...

MB : Justement, c'est parce qu'Istres a toujours été considérée comme la ville qui a bénéficié le plus des subsides de l'intercommunalité au détriment des deux autres villes historiques, que sont Fos et surtout Miramas, bref. Ça c'est encore une autre histoire, si tu veux qu'on en parle, on en reparlera. Pour le bilan autrement, au niveau des publics, là pareil, y a pas photos, y a une progression incontestable du public des théâtres... les pertes que le cinéma Le Coluche avaient enregistrés, le Coluche c'est quand même 60 % des recettes cinéma, donc depuis la réhabilitation payée par Ouest Provence, les trois quarts, même si y a une partie TSA tout ça. Ça permet de relancer de manière très conséquente le cinéma et là on est en phase encore ascensionnelle par rapport à des choses qui devraient se passer très prochainement, sur la deuxième tranche de réhabilitation, sur d'autres investissements, que nous sommes en train de négocier... euh. pour la culture, ça, ça va te surprendre mais la fracture numérique qui existait au sein des personnels dans les structures, on a fait un boulot considérable, hein...

EP : Fracture numérique en termes d'usages ?

MB : D'usages, mais aussi de prise en compte de l'enjeu que représentent les nouvelles technologies. Juste pour donner un exemple, au départ il y a eu une bronca, sur le site internet, j'ai trouvé d'ailleurs anachronique...

EP : Quels étaient les arguments ?

MB : Des arguments qui ne pouvaient pas tenir la route en disant que tout le monde n'avait pas internet, qu'on comprenait pas pourquoi on se focalisait autant sur la configuration du site, de la vente ne ligne, la vente en ligne, c'est un rapport avec le public qui n'existe plus, bref, bon maintenant y a plus personne qui ose dire ça, c'est clair, 2007 jusqu'à fin du premier semestre de 2008, on en était encore là hein, et je devais me bagarrer, non pas avec des agents de maîtrise mais avec des cadres là-dessus, ça a été terrible, Patrice Liévain, qui est le webmaster, il en a fait un peu les frais d'ailleurs, parce qu'il était toujours pris en ciseau non pas dans ces confrontations, mais bon dans ces divergences fondamentales en termes d'appréhension de la modernité tout simplement, je comprenais pas comment artistiquement on pouvait revendiquer la modernité et puis en

même temps, être dans une pratique complètement obsolète à tout point de vue, que ce soit au niveau des relations publiques, enfin bon bref, j'en passe. Donc on a eu un conservatisme assez costaud et je pense que ça, on l'a largement dépassé même s'il reste encore des personnes qui considèrent que la régie leur a fait perdre un certain nombre de privilèges particuliers. Ce que je ne considère absolument pas, pour tout un chacun, s'il y a des privilèges qui ont été perdus, c'est parce que dans un dispositif qui émerge largement la notion de service public, la question de privilèges pas à exister. Donc après, dans le rapport avec les partenaires, très difficile la DRAC, très difficile aussi avec la région alors qu'au départ c'était plutôt bien parti, il a fallu taper sur la table.

EP : Qu'est-ce qui a été dur au conseil régional ?

MB : C'est politique, c'est politique et puis une incompréhension totale sur ce que peut être un établissement public à caractère industriel et commercial. Je fais une parenthèse, je sais pas si tu vas le reprendre, mais c'est propre à ici, la question des compétences des techniciens dans les collectivités locales, dans l'accompagnement des opérateurs culturels est une sérieuse difficulté, c'est lié à l'époque. Parce qu'on commence à peine à se rendre compte que le référentiel Ministère de la culture n'est plus aujourd'hui prédominant et il ne peut plus l'être. Je ne sais plus si je te l'avais indiqué la dernière fois mais la scène nationale la mieux financer en France par l'État, c'est 30 %. Donc bien sûr qu'il y a un certain nombre d'acteurs culturels qui ont tout intérêt à toujours se réaffirmer par rapport au service de l'État, toujours persuadés que le Ministère de la culture va être le garant de l'autonomie et de l'exigence artistique ; d'accord, sauf que ce que l'on ne dit pas c'est que l'exigence artistique en tant que telle et l'expertise en tant que telle se procède de manière très peu démocratique avec le comité d'experts, où on fonctionne en cooptation, donc avec une infime... possibilité pour le citoyen et le public lui-même de savoir exactement comment les normes de cette exigence artistique se constituent. Donc, ce qu'on est en train de vivre là, et c'est pourquoi je suis assez content malgré tout ce que j'ai... je vais pas dire j'ai souffert... mais enfin bon ça n'a pas été facile du tout hein, c'est vrai que j'ai déjà eu des expériences très douloureuses au changement de municipalités, avec la droite au pouvoir à Strasbourg qui a fait que j'ai été quelque peu aguerri aussi dans ce type de problématique et qui m'a beaucoup aidé cette expérience-là par rapport à ici. Je suis content de participer à la mise en œuvre de cet établissement au regard des enjeux historiques de la politique culturelle en France.
[interruption téléphonique]

Je disais que j'étais content parce que je suis pris dans l'ensemble des contradictions aujourd'hui qui traversent le territoire national voilà, je veux dire que je me retrouve dans l'intercommunalité culturelle la plus accomplie, mais qui n'avait pas sa lisibilité auparavant, je donne un exemple, je vais voir un film qui est organisé par l'association Cinéva, y a toutes ces personnes d'un certain âge qui sont là, qui sont présentes et j'ai des discussions avec elles, à l'extérieur, au Coluche, elles étaient toutes persuadées que le Coluche comme le théâtre c'était la ville, pourtant ce sont des gens qui sont là depuis 30/35 ans, tous des retraités, c'est anecdotique, mais ça témoigne de cette absence de lisibilité totale pourtant avec des compétences culturelles locales. Avant de venir ici, j'étais aussi très sensible aussi sur la question de... parce que je travaillais justement sur un projet, avant que la municipalité change de... d'extension de ce que j'ai pu développer sur la ville de Strasbourg à l'échelle de l'agglomération urbaine de Strasbourg, donc ces questions-là, je m'en préoccupais déjà auparavant, hein, je connaissais déjà les travaux de Négrier, de Faure et compagnie, pour dire, voilà, c'est quand même l'échelle la plus appropriée l'intercommunalité culturelle aujourd'hui pour mettre en place une stratégie de

développement culturel. Et une vraie politique culturelle, et en fait je me suis retrouvée dans ce contexte-là autrement c'est sûr, sur une échelle urbaine beaucoup moins conséquente, mais je suis un vrai urbain et j'ai... si j'ai une petite mélancolie, c'est bien celle-là, c'est que je suis quelqu'un de la ville quoi, Istres, pour moi, c'est très très petit, beaucoup trop petit, bref, mais c'est une autre histoire.

Et donc euh... en même temps, progressivement je me suis confronté aux services de la DRAC, par rapport à la méfiance et la défiance vis-à-vis de l'établissement, mais là où un certain nombre de personnes, en interne même, se sont fait leurrer en pensant qu'ils auraient le soutien de structures à l'extérieur, c'était déjà l'affirmation du désengagement de l'État. Mais c'était déjà le constat aussi que les personnes en question n'avaient absolument pas conscience ou ne voulaient pas comme une espèce de déni, mais véritablement au sens psychanalytique du terme de ce que les collectivités locales étaient bel et bien les véritables opérateurs financiers, peut-être pas culturels mais financiers de ces structures. Donc, désengagement de l'État parallèlement, les collectivités locales, qui partout en France, aujourd'hui sont amenées à prendre en charge très clairement le champ culturel et artistique et de la même manière, l'impossibilité, et c'est ça qui est troublant mais qui s'explique de voir les techniciens dans les collectivités locales avoir d'autres référentiels que le ministère de la culture, c'est-à-dire qu'ils restent sur les mêmes présupposés, dans le même univers symbolique que le conseiller musique danse, que le conseiller arts plastiques etc. de la DRAC. Parce qu'ils n'ont pas d'autres repères et ils continuent de fonctionner pareil, et donc, on se retrouve quelque part dans une sorte de reproduction de l'expertise DRAC à l'intérieur des collectivités et pas forcément avec le même angle de vue, tu vois ?

Puisque... ce qui se passe avec ces techniciens, qui ont souvent des responsabilités extrêmement importantes, dans le soutien aux compagnies, dans le soutien aux structures de spectacle vivant etc. c'est d'imaginer effectivement, en direction des élus, une politique culturelle adaptée la réalité du territoire et le développement du territoire dans lequel ils sont amenés effectivement à exercer leurs prérogatives et leurs compétences, les collectivités en question. Donc je dis souvent que les conseillers musique etc. de la DRAC voire leurs directeurs régionaux, mais soyons très clairs, dans les choix qui sont opérés se sont les conseillers, d'accord, ce sont les conseillers, les directeurs ils valident plus ou moins, en fonction de la masse budgétaire et des différents engagements, ils font des arbitrages, mais c'est les conseillers qui décident, que l'on soit très clair, d'autant plus quand tu vois le turn over des directeurs de la DRAC, tu vois très bien que ce sont ceux qui restent qui ne bougent pas qui sont dans une absence totale de mobilité ce sont les conseillers, sauf les plus brillants qui peuvent avoir un parcours professionnel au sein de la hiérarchie du ministère, ça existe aussi, j'en ai connu et j'en connais encore, donc les concernant, je dis, il refuse de faire leur aggiornamento et que c'est à leur propre déprime... déprimant... déprimant, déprimant... tu vois [il vient de faire un lapsus] déprimant pourquoi ? parce que demain, demain, ils vont se retrouver sans moyens, ils le sont déjà quasi sans moyens, quel va être leur rôle ? or leur rôle, serait celui justement de pousser vers le rapprochement avec les collectivités et de faire un accompagnement avec les techniciens des collectivités locales pour essayer de redéfinir les critères, les référentiels, pour mener une politique culturelle. Or ce n'est pas le cas, ce ne sont pas des directions régionales, ce sont des antennes du ministère, soyons très clairs, parce que si c'étaient des directions régionales ils s'intéressaient davantage aux politiques culturelles locales qui doivent pouvoir être menées aujourd'hui au regard de la décentralisation et au stade où l'on en est dans la décentralisation.

Et parallèlement petit à petit, y a la réforme des collectivités territoriales qui arrive, tu vois, et moi je suis là-dedans, professionnellement parlant, je veux dire je vais pas me

plaindre de ça, je suis effectivement pris dans un ensemble de contradictions, dans une complexité pas possible et toujours avoir une vision panoptique de l'ensemble pour pouvoir restituer ensuite à tout un chacun les choses sans trop compliquer, sans non plus essayer de faire... ça existe beaucoup ici.

[interruption téléphonique]

On est dans un moment qui me semble historique dans les politiques culturelles de... en France et je pense que ce moment historique est aussi important que la création du ministère de la culture en lui-même au lendemain de la 2nde Guerre Mondiale, sauf que... on n'est pas encore suffisamment mûre au sein des collectivités pour dire voilà, on passe à un autre niveau d'encadrement et de mise en place d'une autre politique culturelles, on doit pouvoir l'affirmer, on doit pouvoir réinterroger aussi, très clairement sans fausse fuite, le ministère et les services de l'État plus généralement sur le partenariat qui peut effectivement se mettre en place sur les territoires consacrés par ces collectivités et de dire voilà : « est-ce qu'au niveau national, en relation avec l'État, y a pas de problème, il ne s'agit pas non plus de faire l'inverse, de dire cassez-vous, on a plus besoin de vous, en partenariat avec l'État, sans prétendre que ce soit le ministère qui dirige en quelque sorte les choses, c'est d'avoir une véritable politique culturelle nationale prise en charge par les collectivités en tant que tel qui permettrait de déterminer des cahiers de charges, des valeurs, des façons de procéder, des cadres juridiques aussi, pour les différents établissements qu'ils sont amenés à soutenir aujourd'hui. D'autant plus qu'on le sait, ce sont les associations loi 1901 qui gèrent ces structures spectacle vivant, genre le théâtre des Salins, c'est encore une association loi 1901, la cour des comptes a été très clair, c'est le rapport de 2007, c'est un détournement du cadre juridique de la loi 1901. La question... ce que je dis là qui est au niveau politique se traduit immédiatement par un cadre juridique qui va avec, c'est ce qui a précédé la réflexion sur les epcc avec Lecat et après Renard qui a repris effectivement le travail au niveau parlementaire, enfin du Sénat. Donc, on sait très clairement que... on peut plus accepter le principe des associations tel qu'il existait jusqu'à présent ou alors le législateur définit éventuellement des associations qui auraient dans leur statut, leur mission précise et donc on n'est plus dans la loi 1901, on est dans une autre chose pour permettre la souplesse dans l'activité de l'établissement de se constituer en forme associative.

Tout ce qu'on arrive à faire c'est encore à dire aujourd'hui, il faut essayer de voir la jurisprudence, le Festival d'Art Lyrique à Aix, c'est la jurisprudence, on verra comment truc, est-ce qu'on n'a pas finalement le droit de créer des associations paramunicipales, à quoi bon de créer une association paramunicipale, à quoi bon, le cadre démocratique est encore plus limité que si tu l'avais effectivement à l'intérieur d'un établissement public, à l'échelle intercommunale, le cadre démocratique il est plus conséquent, dans le cadre d'une politique culturelle intercommunale assumée et revendiquée par l'ensemble des élus communautaires puisqu'ils s'y retrouvent tous, et il y a même la possibilité dans l'état aujourd'hui de la régie, ce n'est pas le cas maintenant mais ça pourrait le devenir, dans les prochaines années, un collège d'experts, qui serait associé au conseil d'administration, tu prends l'exemple de La Maison des Métallos, à Paris, c'est une régie aussi comme la nôtre, personnalité morale autonomie financière et un collège d'experts, plus des associations et notamment l'association des métallos qui était à l'origine de la lutte pour préserver le bâtiment qui était dans une maison syndicale qui sont associés directement à la gestion de l'établissement municipal de la ville de Paris.

Donc, ces cadres juridiques, il faudra les... penser, les repenser, mais ce n'est plus l'État qui peut le faire ça, ce sont les collectivités locales, avec le concours des services de l'État, mais ce n'est pas l'État qui doit le faire. Qu'ils doivent pouvoir mener cette

réflexion à l'échelle nationale pour décliner l'ensemble des enjeux et se réappropriier la question du développement culturel, de ne pas déléguer leur politique culturelle [les collectivités locales] à des experts ou à une quelconque structure. Une politique culturelle, on doit pouvoir l'assumer, elle doit être portée politiquement, comme son nom l'indique, ce n'est pas à des techniciens de dire ce que doit être la politique culturelle, c'est comme ça que tu dois faire, que truc etc. Les techniciens peuvent être une force de propositions et esquisser des hypothèses etc., après le politique peut très bien s'entourer de techniciens qui seront tout à fait mêlés aux politiques, voire les instructeurs du politique pour mener la politique culturelle en question.

Tu posais la question la dernière fois, sur mon rôle, sur mon positionnement en tant que médiateur entre les élus, les directeurs etc., je me vois beaucoup plus de ce point de vue-là, en tant que technicien initiateur d'une politique culturelle à mener sur le territoire d'accord. Y a des postes comme ça qui existent dans les cabinets, dans les collectivités, où il y a des gens qui sont très clairement positionnés sur l'ensemble des questions culturelles, dans certaines collectivités, c'est plutôt dans les grosses agglomérations urbaines, j'ai une amie par exemple, qui est sur le Grand Lyon, qui est conseiller culture chez Collomb. Comme on peut avoir, au conseil général aussi, un conseiller culture pour Gérini, puisque maintenant il n'y a plus de vice-président à la culture, y a un conseiller culture à la Région aussi, voilà. Et, il me semble que ce type de profil de poste ce sont ces professionnels là, et je m'y mets dedans qui vont participer, qui vont accompagner, et qui vont aider les élus effectivement à mettre en place et à structurer leur politique culturelle. Voilà, sans délégation, tu comprends ce que je veux dire ? parce que... je vois par exemple à Bluzet [Dominique Bluzet qui dirige les théâtres du Jeu de Paume à Aix, Le Grand théâtre de Provence et le théâtre du Gymnase à Marseille] vient d'avoir la Légion d'honneur truc etc. bon, tout ce réseau parisien, c'est un triomphe pour lui. J'ai un gros respect pour le bonhomme etc. mais soyons très clair, c'est un homme d'affaire, ce n'est plus un acteur culturel à proprement dit, c'est quelqu'un qui participe de l'industrie culturelle et qui est en train de faire venir, ce à quoi on a assisté au niveau des musiques actuelles, l'industrie culturelle dans les théâtres, et c'est ce qui est très clairement en train de se passer, donc bon, après que le ministère veuille consacrer ce type de personnes, ce type d'acteur, j'entends bien, mais c'est un choix politique, quand tu as une personne qui a sous sa responsabilité des structures aussi importantes que Le jeu de paume, Le Gymnase, Le GTP Provence sans avoir personne au-dessus de lui, c'est quand même extrêmement troublant. Comment tu peux, je parle des villes, où existent ces institutions, comment ces villes peuvent mettre en place une politique culturelle lorsqu'effectivement elle délègue complètement à des gens qui ont décidé de faire de ces établissements des entreprises compétitives dans le champ artistique et culturel.

EP : Du point de vue de la programmation uniquement ou du point de vue ?

MB : Du point de vue de la programmation, des coproductions, comme par hasard, l'histoire des coprod. Du Gymnase et du Jeu de Paume ça a pris des proportions pas possibles. La dernière fois en intersyndicale j'ai commencé à en parler j'avais complètement oublié qu'il y avait une nana du Gymnase qui était là : « ouais mais le théâtre privé, le truc, etc. », « non mais attendez, je ne tiens pas à faire un procès à quiconque à ce sujet, je dis, tout simplement, est-ce qu'on est tous les uns et les autres dans nos parcours et nos façons de faire en tant qu'opérateurs culturels, suffisamment conscient que c'est l'industrie culturelle qui petit à petit grignote sur les plates-bandes du service public que nous défendons au niveau d'une politique culturelle qu'elle soit portée par les collectivités ou par les services de l'État.

EP : Au niveau des tarifs, sur le programme de ces trois théâtres, Le jeu de paume, Le Gymnase et Le Grand Théâtre de Provence...

MB : Si tu prends les tarifs ici sur les théâtres, sur les cinémas, je veux dire, c'est une politique exemplaire, et de la maintenir et de le préserver à l'heure actuelle, c'est une politique exemplaire.

EP : Les publics, lorsqu'on les interviewe, m'ont parlé des tarifs comme étant un élément en plus de la qualité des spectacles mais qui participaient de leur possibilité de... de prendre, facilement 10, 15 spectacles...

MB : C'est pour ça qu'il faut que les choses aillent vite, parallèlement à la réforme des collectivités territoriales par rapport à mes confrères, quand je te parlais de l'intersyndicale etc. je suis devenue l'expert en réforme des collectivités. Non ce n'est pas parce que j'ai plus de savoir, c'est parce que je sais pertinemment que c'est là que les choses se jouent. Les transferts de compétences demain, ça va être déterminant pour l'ensemble des structures de spectacle vivant, qui c'est qui va l'avoir la compétence culturelle ?.. la fin de délégation générale des compétences en direction des régions et des départements c'est... qui... qui va être l'interlocuteur, les financements croisés vont s'amincir, comment on imagine la chose ? qu'est-ce que les structures mettent en place pour se préparer à ce chamboulement... bon je t'en ai parlé la dernière fois, au Festival d'Avignon, j'ai été amené à intervenir au Cloître Saint-Louis dans notre syndicat : « mais arrêtez, les entretiens de Valois, mais arrêtez, faut arrêter de délirer, c'est fini ça, c'est fini, on a pris du retard et si effectivement les collectivités ne sont pas en capacité de développer leur propre expertise avec les techniciens dont je parlais tout à l'heure assez rapidement, c'est les métiers Bluzet qui petit à petit vont venir investir, ça existe déjà ailleurs, Saint-Raphaël pareil, il file une délégation de service public à un privé et c'est lui qui fait la programmation, voilà, tu mets des têtes d'affiche, des trucs, etc. quelle va être ta marche de manœuvre demain si effectivement cet espace est complètement investi par l'industrie culturelle au détriment du service culturel, attends, il ne s'agit pas non plus de faire le puriste, de dire « il ne fait pas d'industrie », bien sûr il faut, mais y a un équilibre privé public qu'il faut arriver à maintenir et qui est garant d'une politique culturelle comme il est garant de l'exigence artistique etc. etc. mais tu ne peux pas laisser le terrain vierge etc. qui ont très rarement une véritable formation en termes de développement culturel et de politique culturelle mais plutôt des formations de management etc. investir le champ culturel et artistique, les conséquences vis-à-vis du public, elles sont quand même très conséquentes mais enfin... à terme ça peut me sembler assez dramatique par rapport à ce qu'on a pu préserver ici notamment pour le soutien aux compagnies régionales, au jeune public, aux résidences d'artistes, etc. etc., les résidences d'artistes à un moment donné vont se réduire aux coproductions. Tu fais ta résidence d'artiste, OK, on fait une coproduction, on partage les bénéf. de ton spectacle de truc, etc. et donc à terme on peut se retrouver avec des grandes institutions culturelles un peu partout, dans les grandes villes, les grandes agglos, les régions avec... une espèce de monopôle de fait avec 4 ou 5 opérateurs vont concentrer leurs moyens autour de productions de truc... et qui vont déterminer les programmations tout de suite en amont... tu n'auras bientôt plus besoin de programmateur à proprement dit, hein... c'est déjà un peu le cas, quand on voit le catalogue, là, y a Berling, y a truc, Galabru, ça t'intéresse... moi je dis que l'on est dans une période hyperintéressante ! parce qu'on est en train de réinventer le modèle français depuis Malraux... mais on a un vrai problème, c'est l'absence de culture politique des opérateurs culturels aujourd'hui, là où ils se trouvent, avec et ça, c'était très

clair ici, et si il y a eu des tensions très fortes c'est aussi lié à ça, ce rapport de condescendance que peuvent avoir les acteurs culturels locaux vis-à-vis des élus, je peux comprendre que pour les élus ce soit absolument insupportable lorsqu'ils savent et qu'ils connaissent les chiffres concernant le financement des structures en question. Voilà, euh... c'était très clair ici, très affirmé, y a encore un certain nombre d'élus qui sont encore là-dedans, qui ne supportent pas les cultureux, parce qu'ils continuent de les appeler comme ça, à cause de ce rapport de condescendance.

Voilà, tu peux pas demander à quelqu'un qui vient d'être élu d'un coup, du jour au lendemain, de connaître les principaux courants du théâtre contemporain, les compétences effectivement ne sont pas les mêmes, et... entre la responsabilité qui incombe à un élu est les responsabilités qui incombent à un directeur de structure ou à un directeur artistique, excuse-moi, ce n'est quand même pas au même niveau, tu vois en termes de responsabilités personnelles, je parle d'individus, donc là aussi, c'est un paquet de représentations qui déterminent aussi des attitudes, des façons de procéder, de se comporter, et puis bien sûr, les réseaux, c'est une catastrophe, là pareil, cooptation, truc etc. et on se partage non seulement un marché et on partage, et c'est il me semble le plus grave, ce qui doit être aujourd'hui la norme artistique à considérer ou pas, sans se poser la question, tiens, est-ce qu'on aurait pas intérêt à soutenir davantage des artistes qui... soient amenés à réinventer le rapport au public, et à... travailler autant sur la forme que sur le fond, plutôt que d'être continuellement, dans le renouvellement des formes, des formes, et je sais aujourd'hui, on sait, la polémique d'Avignon en 2005, c'était tout à fait ça, on est arrivé à saturation là-dessus, je trouve que l'édition du Festival d'Avignon cette année, j'ai trouvé assez remarquable parce qu'on est revenu à des propositions artistiques, où les gens peuvent s'identifier, se reconnaître, se mettre en question eux-mêmes, sans transcendance de l'œuvre pour elle-même où il y aurait un parterre de spécialistes qui maîtriseraient les codes et la majorité qui serait à côté de la plaque. Il faut arrêter ça, c'est... si au moins ça avait la classe du dandysme, j'aime bien les dandys, ça me fait délirer les dandys, mais non, c'est une espèce de noblesse culturelle, d'aristocratie culturelle et qui n'a finalement rien à envier à ce qu'ils reprochent souvent aux élus locaux lorsqu'ils constituent des petites baronnies locales, ou seigneuries locales, c'est une projection spéculaire de l'artistique au politique. Donc moi je pense que la période là elle est hyperintéressante, mais ça fait flipper quand même, ça fait flipper.

EP : J'ai deux questions, quand on regarde les autres secteurs de la culture, le patrimoine, les arts plastiques, ce sont des secteurs qui ont été constitués en pôle au sein de l'intercommunalité et qu'est-ce qui fait que pour le spectacle vivant et le cinéma on ait eu besoin... parce qu'on aurait pu imaginer que comme pour le patrimoine, les arts plastiques, il y ait eu un pôle directement rattaché à Ouest Provence pour le spectacle vivant et le cinéma ?

MB : Non, mais la question a été posée au niveau de la DGA, la réflexion a eu lieu parallèlement sur le devenir de l'ensemble des équipements d'éducation artistique, de la politique du patrimoine, des médiathèques, et du pôle arts visuels, puisqu'on l'appelle comme ça maintenant, sur la possibilité éventuellement de créer des établissements publics à côté de ça, je me souviens avoir eu une réflexion aussi avec Michel Lévy à ce sujet parce qu'effectivement la perspective n'est toujours pas abandonnée de pouvoir créer un EPCC un jour qui permettrait à l'ensemble de ces secteurs d'intégrer un EPCC qui assumerait en lui-même la politique culturelle de l'intercommunalité. Puisque les EPCC... si l'on prend l'EPCC par exemple, l'EPCC Livres et lecture publique pour la région Bretagne, c'est cet EPCC-là qui mène la politique en matière de diffusion du livre,

d'expositions, de salons du livre, pour la région Bretagne, d'ailleurs ce sont des outils qui mènent la politique culturelle à proprement dit, et c'est clairement annoncé et il n'y a aucun problème. Je pense que bon... vu le contexte... le fait que les moyens ne sont plus tout à fait identiques, le fait que l'évolution juridique, la réforme des collectivités nous amène à nous interroger sur ce que peut devenir la compétence culturelle demain etc. euh... il est vrai que l'ensemble de l'administration intercommunale aurait eu du mal à consolider en même temps un dispositif qui s'appelle la régie culturelle et la laisser se structurer et se consolider et parallèlement mener le même type de réflexion pour les autres secteurs de la politique culturelle. Ça aurait été extrêmement difficile voilà, c'est ce qui explique essentiellement... la réflexion elle existait bel et bien même pour la Maison de la danse, à un moment donné il y a eu une réflexion est-ce que... il n'y aurait pas une possibilité à rattacher ça, bon après, il y a eu... sur les discussions des compétences elles ont eu lieu en 2008 avec... les uns et les autres, qui étaient là à se demander qu'est-ce qui va rentrer dans les compétences là, la négociation a été de dire que les pratiques amateurs, parce que pratiquement toutes étaient de compétence ville excepté Istres, que toutes les pratiques amateurs étaient amenées à revenir dans le giron des villes, voilà, je suis le premier à regretter, parce que si on veut mener une politique culturelle à l'échelle du territoire, il faut que les pratiques amateurs, il faut qu'elles soient absolument liées aux pratiques professionnelles. Mais bon, ça fait partie des négociations, tu me donnes, je te donne, pour qu'effectivement les compétences soient réaffirmées dont la compétence culturelle en mai 2008 quand le comité syndical a statué pour maintenir l'ensemble des compétences et en déterminer certaines autres comme la politique de la ville au sein de la nouvelle assemblée intercommunale, là pareil si il y a une réflexion qui est consolidée dans ce domaine, on peut voir si au regard de la réforme des collectivités si les choses sont amenées à bouger et pourquoi pas réintégrer les pratiques amateurs. J'étais un acteur au début des années 2000 parmi ceux qui insistaient sur la nécessité de mettre en place les plateformes de pratiques amateurs que ce soit à l'échelle des agglomérations, à l'échelle des départements, ou à l'échelle régionale lorsque c'était possible. Et de constituer toutes les passerelles possibles avec les établissements d'enseignement artistique et les pratiques amateurs dites informelles.

L'enseignement artistique n'est pas considéré comme une pratique amateur en soi d'accord, l'enseignement artistique ce sont des professionnels qui viennent donner la possibilité à un certain nombre d'élèves d'accéder à une excellence en matière d'enseignement musical, de la danse, etc. Pulsion par exemple est dans les pratiques amateurs, le conservatoire est intercommunal. IL y a eu de très grosses tensions autour de Pulsion parce que Pulsion squattait de fait La Maison de la danse et en avait la quasi-gestion. Alors que c'est une association de pratiques amateurs. La politique culturelle de cursus au niveau de l'enseignement artistique, cursus homologué, reste dans le giron intercommunal ce qui est normal, quand je parle de pratiques amateurs, je parle de l'ensemble de ces pratiques que l'on peut retrouver dans les structures d'éducation populaire, que l'on peut retrouver dans des associations de type Pulsion, ces associations de danse sont nombreuses sur Miramas, les associations de danse à Fos et à Port saint louis, excepté à Istres, parce qu'il y a Pulsion qui est toujours un peu dans les bâtiments de la Maison de la danse, n'ont pas de véritables professionnels qui ont eu une propre pratique amateur et qui au fur et à mesure ont accumulé un certain nombre... là par contre la grosse carence c'est au niveau du théâtre, ça, je le dis depuis le début, même pour le conservatoire, l'entité ne pourra prétendre à une labellisation qui permet de consacrer le conservatoire en termes d'enseignement artistique si il n'y a pas d'art dramatique qui figure dans l'ensemble des propositions, ça, c'est clair, je le dis depuis le début. Mais bon, il faut s'en donner les moyens.

EP : J'ai une question, c'est en lien avec la question de la signature des éditos etc., sur... quand on interroge les publics, ce qui ressort, c'est ce rapport intime avec les lieux et qui est aussi lié aux directeurs de ces lieux qui sont en général assez bien identifiés, je me posais la question de savoir comment on se situe en tant que directeur d'une structure dont l'enjeu est celui de la territorialisation de la culture, c'est-à-dire un enjeu territorial avant d'être un enjeu culturel ?

MB : Tu es juste là-dessus, je pense que de toute façon on ne peut rien comprendre à tout ça si effectivement on n'est pas sur l'histoire de la territorialisation d'une politique culturelle et donc la régie est un outil qui mène la politique culturelle souhaitée par les élus communautaires. Après en termes communicationnel, il est clair et évident que là où l'on va particulièrement insister c'est dire voilà « y a un territoire qui s'appelle Ouest Provence », là-dessus, du côté de l'intercommunalité, y a pas de concession possible hein, ce qui est un peu normal puisque c'est elle qui est la principale pourvoyeuse de fonds, euh... donc de dire que les structures culturelles se mettent au service d'une politique de communication destinée à affermir l'identité de ce territoire qui s'appelle Ouest Provence. Sur la communication, je n'ai jamais cherché en tant que directeur d'établissement à me mettre particulièrement en avant, j'ai toujours privilégié même lorsque c'était difficile, lorsque le contexte était tendu la parole de l'artistique sur le discours administratif et sur le discours politique et c'est ce qui m'a amené à souvent être... et là je reprendrai le terme que tu m'as proposé la dernière fois, le médiateur entre le discours, la rhétorique administrative, la rhétorique politique et la rhétorique artistique et en essayant de faire le nécessaire pour qu'il n'y ait pas de hiérarchie en ces trois rhétoriques, non pas dire seulement qu'elles sont complémentaires, mais qu'elles sont nouées totalement.

J'ai toujours indiqué aussi que, dès le départ, qu'en aucun cas les élus ne peuvent et ne doivent s'ingérer dans la programmation artistique, à chacun son métier, que c'était une condition *sine qua non* sinon ce n'était pas la peine, qui ne veut pas dire que le politique ne peut pas venir chez un directeur artistique et dire : « tiens, j'ai vu un truc la dernière fois, est-ce que tu l'as vu, qu'est-ce que t'en penses... », discussions qui peuvent être de cet ordre-là, mais dans le fait que j'ai toujours fait le nécessaire même si je n'y suis pas toujours parvenue, soyons très clairs, surtout en période préélectorale, d'avoir cette absence de hiérarchie entre les trois discours et je ne sais pas si tu étais aux présentations de saison lorsque j'étais amené à intervenir, j'étais toujours là-dedans, essayé d'avoir un rapport d'équité véritable entre ces trois discours. Et non pas en les distinguant mais pour bel et bien montrer qu'ils sont entremêlés et qu'ils doivent s'entremêler aujourd'hui, y a pas le choix, voilà, donc je pense que l'on ne peut pas aujourd'hui avoir un discours qui soit exclusivement sur l'artistique et rien que sur l'artistique, dans un éditorial de saison notamment. Lors d'une présentation de saison, pareil.

C'est tromper le public quelque part... même si c'est involontaire... mais pareil pour les autres discours, que ce soit celui de l'administratif et du politique c'est pareil, et à chaque fois où j'ai dû me montrer ferme d'un côté ou d'un autre c'est là-dessus. C'est sûr pas de la même façon mais je me suis toujours montré ferme sur le fait qu'il n'y avait pas un discours qui était là pour supplanter l'autre OK. C'est un lien avec ce que je te disais tout à l'heure de manière beaucoup plus générale sur l'histoire, sur le moment historique que l'on est en train de vivre là, de transformation de... je pense que de toute façon c'est là que se joue l'avenir de la culture en tant que service public proprement dit. Moi personnellement, regarde mon propre parcours, si un jour la culture n'était plus un service public à proprement dit, je n'y serais plus que l'on soit très clair, professionnellement, je pense que je m'offrirais d'autres perspectives, je suis moi-même quasiment un produit de

l'éducation populaire enfin, pas totalement non plus, mais je ne peux pas accepter aujourd'hui qu'une politique culturelle, elle excuse quelque part de l'exigence pour abandonner tout ce qui a fait les structures culturelles qui existent jusqu'alors, des théâtres, des centres culturels, jusqu'au SMAC, c'est bien des acteurs de l'éducation populaire qui ont milité pendant des années, qui se sont bagarrés pendant des années pour mettre en place ces structures OK ? Que un certain nombre d'acteurs aujourd'hui dans ces structures n'ont pas la culture historique à ce sujet, tant pis, d'accord mais en aucun cas, moi je peux accepter parce que je connais cette histoire et que j'en ai été un acteur, que... cette espèce de révisionnisme historique se mette en place au profit d'un discours sur l'art contemporain et oublier tout ce qui relève de la nécessité du travail auprès des publics et pas seulement du public d'abonné, le public le plus large possible et même si les salles et les théâtres sont pleins en tant que tel, ça ne veut pas dire que... l'ensemble des catégories socioprofessionnelles soit effectivement représenté, tu as les chiffres comme moi, tu les connais, ce n'est pas la peine que je revienne dessus. À mon avis, ils vont être d'autant plus consacrés, si ce n'est pas pire dans le fameux rapport [il parle de l'enquête sur les pratiques culturelles menées par le DEP] qui va sortir le 15 octobre.

Y a un moment donné, moi, je vois qu'une seule possibilité, c'est cette alliance autour d'un service public de la culture défendu par les collectivités territoriales et qui serait amenée à s'ériger à l'échelle nationale et non plus sur la simple impulsion de l'État.

Ce seraient les collectivités elles-mêmes, avec leurs propres associations, avec leurs propres réseaux, réseaux, et là vraiment au sens positif du terme, puissent penser constituer une alternative. Et avec l'expertise de l'ensemble de leurs services administratifs aussi bien sur le plan juridique que financier, du développement durable, tu sais qu'aujourd'hui qu'un certain nombre de collectivités mettent en avant l'agenda 21 de la culture et il me semble que c'est une très bonne orientation et que ça pourrait être, justement cet agenda 21 de la culture, le départ, puisque j'ai participé à un certain nombre de travaux, et si effectivement les collectivités sont amenées à se regrouper autour cet agenda 21 de la culture, y a quelque chose qui pourrait se décliner en France et qui serait à la limite pas seulement circonscrit aux frontières nationales et qui pourrait prendre dans un premier temps, une dimension européenne.

EP : Et j'ai travaillé sur les éditos, et j'ai participé aux présentations de saison en tant qu'observatrice extérieure, je me suis interrogée sur ces présentations car ce sont des exercices très intéressants à observer parce que c'est complètement différent de ce qu'on a l'habitude d'avoir dans les présentations, où en général, on n'a pas la présence du politique, en tout cas pas des élus et se retrouver sur scène sans les directeurs artistiques, c'est un choix, y a quasiment systématiquement le Vice-président délégué à la Culture qui est président de la régie et qui représente le Président de l'intercommunalité, y a le maire qui reçoit.

MB : Et éventuellement Le Président lui-même de l'intercommunalité

EP : Jusqu'à présent j'ai jamais vu encore Le président, mais j'ai peut-être manqué la présentation où était présent le Président. Et ensuite c'est toi qui intervient pour présenter la saison sauf que maintenant depuis cette année...

MB : Depuis deux ans...

EP : Oui depuis deux ans, y a une présentation qui se fait par lieu...

MB : écoute, je vais tout te dire, je vais te dire les choses suivantes : Si les directions qui sont aujourd'hui artistiques mais qui étaient sur des directions de structures avaient joué le jeu dès le départ et ne s'étaient pas mises en situation quasiment de confrontation avec les élus communautaires qui avaient décidé, et qui ont voté à l'unanimité, si tout le monde avait joué le jeu à ce moment-là il est évident que le rapport au politique aurait été plus sage, plus détendu qu'il n'a pu l'être. 2006-2007 ça a été assez terrible et ça se traduisait aussi dans les présentations de saison, d'où le fait, quand je terminais je prenais toujours parce que je le savais, une tournure caustique pour détendre quelque peu l'atmosphère, vous vous le voyez mais pas autant que... vous ne pouviez pas la mesurer la tension.

EP : Je l'ai mesuré fortement l'année dernière

MB : Ça, c'est parce qu'il y avait l'histoire de... des transferts des compétences et qu'il y avait des élus, notamment Istréens, soyons très clairs, Nicole Joulia, déléguée communautaire à la culture qui parlait du retour de la compétence culturelle dans les villes

EP : Et même Bernardini (le maire d'Istres) est intervenu en parlant de l'identité de la ville...

MB : Oui comme étant un truc etc. le problème c'est que ça a été interprété par d'autres élus comme du mépris à leur égard, vis-à-vis de leur ville et de leurs propres habitants c'est-à-dire qu'en gros les seules pratiques culturelles qui se valent seraient istréennes et tout le reste ce serait de l'accessoire et que tu périphériques. Ça a été entendu comme ça et encore j'euphémise là, ce que je dis là, la tension était justifiée par rapport à ce truc-là. Euh... quand j'ai pris la parole après c'était pour faire le nécessaire pour que le public se retrouve le plus rapidement possible avec l'objet de la soirée tout en sachant que dans une soirée de présentation, j'estime en tout cas, la politique doit être présente, ceux qui pensent le contraire, tant pis, je m'en fous, je ne vais pas m'accrocher avec eux hein, mais moi je considère que le politique doit être là...

EP : Dans les pratiques, c'est assez peu commun, d'avoir la présence du politique...

MB : Pourquoi le politique doit être présent, parce que le politique il est obligé de se mouiller, il est obligé d'être impliqué, il doit plus se permettre le politique de considérer la culture comme accessoire. Non, la culture c'est fondamental, la culture ce n'est pas rien, c'est ce qui donne un éclairage sur le développement d'un territoire et son aménagement, et ce n'est pas que de l'embrouille intellectuelle. Non non la culture est quelque chose de très très important, en termes de services, en termes économiques, en termes d'identité, en termes de communication, donc que le politique soit là et qu'il le revendique, c'est encore mieux, parce qu'il est obligé de prendre ses responsabilités en public, et c'est pour ça que je considère que c'est une erreur de stratégie quand des directeurs d'équipement se disent : « il faut surtout pas qu'il débarque le truc etc. », c'est une erreur de stratégie au regard de la situation actuelle.

EP : Il y a un rapport à l'auctorialité, on revendique sa qualité d'auteur mais avec l'idée d'autorité, et là aussi, il y a soit un...

MB : Il faut arrêter l'hypocrisie, quel est le directeur d'une structure aujourd'hui qui a la direction artistique à proprement dit où ce n'est pas le politique qui la choisit. Dans les structures culturelles de moyenne importance, c'est le politique qui la choisit. Donc s'il a

choisi, c'est pourquoi ? c'est pour affirmer une politique, il ne faut pas... de l'autre côté, du côté du politique ce qu'on peut lui reprocher c'est de déléguer sa politique culturelle à quelqu'un qu'il vient de recruter.

EP : Et de rendre visible une autorité presque unique...

MB : Absolument, vis-à-vis du public, finalement c'est la personne qui est en face de moi qui détiens l'ensemble des rouages de l'établissement, c'est... moi je préfère la transparence de ce côté-là parce que je considère que la culture participe du débat démocratique de tout instant.

[interruption]

Que tu devines quelque chose qui se passe dans les coulisses, je préfère ça que l'espèce de... de consécration de l'acteur culturel à lui tout seul qui se met en spectacle et qui devient en quelque sort, l'espèce de représentant, qui s'auto-représente lui-même et de la politique culturelle mais pas seulement des artistes eux-mêmes, celui ou celle qui programme se substitue à la parole de l'artiste, oh ! tu vois, y a un moment donné, contrairement à ce qu'on peut croire, et j'ai eu un accrochage avec la journaliste Pelletier, qui est à Martignes, à la Provence, à ce sujet à l'espace 233, et qui a quitté la salle : « moi je veux écouter les directeurs artistiques, je ne veux pas un discours politique .. ». Je lui dis : « écoutez, restez jusqu'au bout et puis... » elle n'a pas voulu rester jusqu'au bout, parce que j'ai apporté un certain nombre d'éclairages, tu vois, elle n'a pas voulu, mais je ne peux pas lui en vouloir non plus, parce qu'elle est dans un modèle qui est établi et qui... c'est quoi le modèle en tant que tel, c'est le modèle du directeur du centre dramatique national, du centre chorégraphique national de danse contemporain ou de la scène nationale de l'époque où l'État finançait ces structures à hauteur de 60/70 %, ce n'est plus le cas, donc ce modèle est complètement anachronique, ce n'est plus d'actualité. Continuer à faire semblant de maintenir ce type de dispositif et de représentation, c'est tromper le public mais pas seulement, c'est tromper le citoyen.

EP : Je trouve que l'édition justement est un objet intéressant parce que même dans les scènes nationales où c'est une équipe, alors soit on peut voir un directeur en présentation de saison dire « je » ou dire « nous », mais en tout cas la signature de l'édition c'est souvent la ou le directeur qui signe de son nom et non pas au nom de l'équipe. Et du coup j'étais intéressée de regarder dans tous les programmes de saison comment l'édition était signé...

MB : Tu sais qu'il y avait ce spectacle qui tournait à Avignon, ce type qui avait repris un certain nombre d'éditions, là paraît-il s'était à mourir de rire...

EP : Y a Olivier Py aussi qui a fait un spectacle autour des éditions

MB : Je l'ai vu, c'est il y a longtemps, en 96/97, mais il y en a un autre qui passait cette année encore, je sais plus comment elle s'appelle la compagnie.

[interruption téléphonique]

Je suis passée par l'Arsec qui est maintenant La Nacre, tu trouveras des documents en ligne à ce sujet... je crois que mon mémoire est toujours en ligne... après il faut qu'on fasse attention, sur l'histoire de l'intervention des élus etc. je veux dire lorsque l'on a des enjeux aussi importants de savoir si la compétence culturelle va rester communale et

intercommunale, c'est normal que ça se fritte de toute façon, ça, c'est très mal passé, tu n'étais pas là, mais ça s'est très mal passé avec le maire d'Istres et moi-même sur la présentation de saison au mois de juin 2008...

EP : Oui, j'y étais...

MB : Ça s'est très mal passé, donc, c'est du passé, faut pas qu'on se fâche ensemble, à L'Usine aussi ça s'est très mal passé, sur l'histoire des bilans, donc après à un moment donné on s'est trouvé dans la situation où chacun choisi son camp d'accord, moi je préfère que le débat soit sur la place, et que chacun affirme son truc quitte à se rentrer dans le lard, c'est la démocratie ça aussi. Une démocratie sans confrontation, qui est complètement consensuelle, ça ne l'est plus, je préfère que les choses soient comme ça aussi, aussi acérée, après il y a la question de la loyauté, quand tu as un employeur, un minimum c'est la loyauté, tu vois, tu ne vas pas mettre en péril l'organisation de l'établissement dans lequel tu travailles. [je pense qu'il parle ici de la directrice Anne Renault qui est plus proche de Nicole Julia et de la mairie d'Istres que de l'intercommunalité et de Mokhtar]

[interruption téléphonique]

Y a un moment donné, c'est un principe... ce que j'appelle la loyauté, c'est un principe d'honnêteté aussi quoi, tu ne craches pas sur celui qui te paie, si ça ne te plaît pas tu te barres, moi à la limite je peux entendre et comprendre : « je m'oppose complètement à cette histoire d'établissement, Bénéouda, je sais pas d'où il vient, je connais pas, moi j'ai fait mon truc, j'ai construit ma programmation, j'ai mon public depuis tant d'années et je ne peux pas accepter qu'il y ait quelqu'un qui vienne et qui me dise ce que je dois faire... », j'ai jamais dit à quelqu'un ce qu'il doit faire par ailleurs, mais bon... casse toi, barre toi, je dis moi-même dans des situations extrêmement précaire, je me suis retrouvée dans ce type de problématique et quand c'est plus possible, c'est plus possible là tu pars. Mais tu vas pas sortir dehors et casser ton outil de travail, non mais c'est ça le truc, que sur la première année, on se retrouve dans ce type de rapport, c'était fortement tendu, après y a eu les échéances électorales où le débat c'était pas rien, la compétence culturelle où c'est qu'elle va etc. bon... là forcément aussi tu trouves ça sur la présentation de saison, sur tout ça, alors cette année, ça a été, parce qu'il y a eu un accord avec les élus avant tout ça pour que tout à chacun fasse son... très rapidement là aussi je l'ai fait dans le caustique sur l'histoire de la présentation « bla bla bla bla » pour que les politiques aussi parlent très vite, faut pas non plus... y a la parole sur l'artistique aussi, en plus y a des artistes qui sont là, quoi doivent s'exprimer, sauf que, tu auras pu le constater, c'est que... ça devient de nouveau très long, soporifique, moi je supporte pas, je te le dis très clairement, le discours des directions artistiques pff... c'est vrai que pas toutes, des fois c'est un peu plus dynamique, y a quelque chose tu vois... tu fais pas seulement restituer le dossier pédagogique de l'artiste que tu programmes, bon, à la limite tu parles presque pas, les artistes ils sont là, parle nous de ton spectacle, je privilégie, j'attire l'attention sur ce spectacle-là, celui-là, je ne peux pas vous donner toute la programmation parce que vous allez vous endormir, c'est clair, les gens ils s'endorment de toute façon, y a personne et c'est raconter des conneries ça... si ce n'est les quelques petits copains qui viennent dire « oh c'était magnifique », qui est là, pendant une heure et quart ce que me dit la direction artistique sur le programme que je suis en train de lire en même temps, donc tu vois, tu as le travers après, c'est pourquoi je préfère un rééquilibrage des choses moi, le politique truc, éventuellement le discours administratif qui peut être porté par le directeur de l'établissement comme moi, le discours de l'artistique, tout ça bien calé, etc. toi tu en

as 15 minutes, toi tu en as 5 minutes, toi 30 minutes allez, et voilà ça fait une bonne heure et ciao, et après le groupe ou... qui est un peu festif... y a une tentation forte dans les directions artistiques... je parle pas spécifiquement d'ici hein, c'est pour ça que je te dis, c'est le modèle du directeur de scène nationale etc. et qui est dans l'histoire avec cette confrontation dans les années quatre-vingt-dix, est-ce que ce sont des artistes eux-mêmes qui doivent gérer les structures ou des gestionnaires d'accord, on reste toujours sur ce modèle de l'artiste qui... gère la structure etc. et qui finalement, quand il présente sa programmation se met en scène lui-même. D'accord, alors imagine-toi ici, ce n'est absolument pas le cas, il n'y a pas de metteur en scène d'envergure qui dirige ou qui a une direction artistique à assumer ici donc déjà, tu ne vois pas pourquoi la direction artistique en question serait amenée à se mettre en scène elle-même, je peux le comprendre par rapport à l'ego en tant que tel, mais ça n'a rien à voir avec la réalité de l'établissement et de la structure. Ça n'a rien à voir, donc je pense que c'est tous ces malentendus-là qui se juxtaposent au fur et à mesure qui font que l'on a l'impression : « qu'est-ce qui se passe, est-ce que c'est le politique qui est en train de s'ingérer dans l'artistique, est-ce que c'est l'artistique qui se met en opposition avec le politique. » Tu vois c'est tout ça après. Et puis... c'est pas pareil pour un élu qui prend des responsabilités, je prends Le Vidal, là chez nous, Mairie de Grans truc, adjoint à la culture, bien sûr quand il a été nommé, si l'on reste dans le contexte d'un échiquier politique, une fois qu'il est nommé, il est nommé hein, c'est pareil pour le conseil d'administration [de la régie], il est président du Conseil d'administration, y a pas un élu qui a dit non, ils votent à l'unanimité, « ouais, ouais tu es président, y a aucun problème », à ce moment là il faut laisser les gens petit à petit s'emparer de... de l'objet culturel et artistique progressivement, tu peux pas non plus, ils font plein d'autres trucs par ailleurs ils sont maires, ils sont trucs, progressivement, ils commencent à s'habituer, tu l'accompagnes, tu lui fais comprendre l'organisation d'un établissement culturel, et son organisation budgétaire, etc.etc. » et bien Vidal aujourd'hui par rapport à Vidal il y a trois ans, et bien ça n'a rien à voir, ça n'a absolument rien à voir, et pourquoi ? parce que justement comme il était là, il était obligé de se mouiller, il était obligé de comprendre les choses, donc il était obligé de me recevoir très régulièrement pour lui faire la démonstration pour lui dire les choses « c'est comme ça, c'est truc... etc., etc. ».

C'est pour ça, à la limite, tout ce qui est élu à la culture on devrait prolonger leur mandat de fait, parce qu'une fois qu'ils ont terminé leur mandat, ils ont les compétences ils savent de quoi ils parlent ils comprennent les enjeux mais c'est pratiquement le temps d'un mandat. Et si le mandat se termine, tu es obligé de lui réexpliquer à nouveau avec une autre personne, sauf si cette personne était elle-même opérateur culturel, mais enfin vaut mieux pas... rires... parce que c'est la pire des choses, on le sait très bien partout hein, ce n'est pas propre à ici, un opérateur culturel qui devient adjoint dans le champ de sa propre activité, je veux dire, ce n'est pas possible, il ne peut pas faire l'économie de son clientélisme particulier... ça, c'est un peu plus clair, je préfère voir des opérateurs culturels qui exercent des responsabilités politiques mais je trouve ça vachement bien mais pas dans ton secteur à toi quoi. Non, tu ne vas pas... je suis comédien, je suis acteur, je suis directeur de structure culturelle et dans ma collectivité je vais prendre la fonction, c'est un mélange des genres... tu es juge et partie... ce n'est pas possible voilà. Est-ce que tu avais encore des questions ?

EP : J'ai une dernière question sur ton parcours, sur tout simplement comment tu en es venu à arriver sur ce territoire-là, sur ce projet-là, qu'est-ce qui t'a attiré sur ce projet, en tout cas ce qui en a été communiqué et par rapport à ton parcours antérieur, par rapport à des attentes ?

MB : Je pense que quand j'ai été recruté par le cabinet La Marseillaise, c'est un cabinet privé qui m'a sélectionné parmi 4 personnes, j'ai eu un concurrent important, je ne peux pas donner le nom, qui a travaillé dans les ministères en tout cas, que quelqu'un que j'estime beaucoup par ailleurs et qui a écrit de très belles choses par ailleurs, et qui était très pertinent dans ce qu'il préconisait au ministère à l'époque, au ministère de la culture, enfin bon... si j'ai été sélectionné c'est je pense par rapport à la demande du politique qui était celui de... quelqu'un qui a à voir avec le champ culturel et artistique mais qui n'est pas complètement façonné par ce milieu-là d'accord, ce qui est effectivement mon cas, j'ai été comédien pendant plusieurs années, tout en menant mes activités de développement culturel sur des territoires urbains très très fragilisés avec des populations très très fragilisées aussi, que j'ai fait des quantités de projets dans ce domaine, j'ai beaucoup travaillé autour des friches, la Friche à Vitry, à Strasbourg, j'ai développé tout un tas de projets autour des cultures urbaines et avec bien entendu une attention particulière quant à l'action culturelle et tout ce qu'elle entend. Après l'entretien, je pense qu'il a été déterminant avec le cabinet, puis j'ai eu un premier entretien après avec les techniciens [des structures culturelles], et le vice-président à la culture de l'époque puis un deuxième entretien, puis... je vais te dire très clairement que j'ai été très mal reçu, à une exception. Les premiers jours, je me suis posé très sérieusement le fait de retourner à Strasbourg parce que je ne comprenais pas autant d'animosité et de défiance à mon égard, après j'ai compris parce qu'ils étaient persuadés que c'était un killer qui allait les parquer, qui allait faire du nettoyage en gros, et je ne sais pas qui c'est qui leur a mis ça dans la tête, et persuadés aussi sans doute que je n'étais pas quelqu'un des réseaux et du métier à proprement dit tel qu'il le concevait. Mais ça a été... en termes de respect, de considération de la personne, ça a été très très chaud... donc... ensuite je me suis dit, il y a quand même quelque chose là qui est en train de se jouer, ça, c'est dans la deuxième semaine, et c'est assez intéressant qui est absolument en lien avec les contradictions et les antagonismes que j'ai connus sur Strasbourg, est-ce que ça ne vaut pas le coup de tenter quand même d'y consacrer un peu de temps c'est sûr, ça va pas être facile tout de suite mais il aura forcément quelque chose d'intéressant qui peut en sortir, vu... je veux pas dire la violence mais la force de la dialectique entre les acteurs culturels et les élus locaux. Je me suis dit, là y a quelque chose d'intéressant à mettre en place.

Maintenant, par rapport au bilan personnel, je te l'ai dit que j'étais très content finalement par rapport au contexte qu'on a à l'échelle nationale, que ce soient les collectivités qui doivent absolument, je persiste, prendre la main sur leur politique culturelle et non pas les déléguer. Je trouve que l'expérience que j'accumule ici me clarifie d'autant plus ces problématiques, ce qui fait que personnellement, au niveau de l'appréhension de tout ce qui se passe dans les politiques territorialisées, les compétences des collectivités telles qu'elles vont être sans aucun doute redéfinies dans les prochaines années etc. je vais dire, tu ne t'es pas complètement planté, là il y a comment dire... une espèce de clairvoyance que j'arrive à avoir dans ces réflexions-là à cause de cette expérience, mais parce que justement ça a été extrêmement complexe, parce que ça a été des fois violent hein... en termes de confrontation, pas seulement du fait que c'est moi qui aie été violent mais ce à quoi j'ai assisté et à quoi j'ai eu affaire, et que ça sans aucun doute ça a développé ma réflexion en la matière, aguerri humainement et existentiellement sans aucun doute aussi et puis... je ne peux pas dire que j'ai des complicités, ce serait un trop grand mot, je pense que la prochaine étape, si on arrive à consolider ce serait cette espèce d'alliance retrouvée entre l'artistique, l'administratif et le politique, si ce n'est pas à retrouver, c'est à réinventer, parce que si c'était à retrouver ce ne serait que la réplique de ce qui a pu être

des complicités entre un certain nombre d'élus locaux et de responsables culturels, de la notabilité dont je parlais tout à l'heure.
Tu as bien compris ce que je viens de dire.
C'est bon ?

Fin

Entretien n°7

Yves Vidal, mairie de Grans, bureau du maire, le 12 novembre 2009

EP : Voilà, si je peux vous synthétiser rapidement les quelques grandes questions que je vais vous poser. Je vais vous demander tout d'abord de présenter vos fonctions à la fois de vice-président délégué à la culture d'Ouest Provence mais aussi celles en tant que vous êtes Président de Scènes et Cinés. Après, je souhaiterais vous interroger sur la compétence culturelle intercommunale d'une manière générale et ensuite, plus particulièrement sur la régie, de sa conception à sa mise en œuvre voire un bilan, peut-être que l'on peut aujourd'hui, avec quatre saisons, on peut commencer à faire un premier bilan de cette expérience. Nous pourrions terminer par une question d'actualité en rapport avec la réforme des collectivités territoriales et la réforme de la fiscalité, et comment vous vous essayez d'anticiper les effets sur la politique culturelle de ce projet de loi.

Ma première question va consister à vous demander de me décrire vos fonctions ?

YVidal : Je suis rentré, moi, dans l'intercommunalité en 2003, parce que je fais partie des trois nouvelles communes et ça a permis de redéfinir la gouvernance intercommunale qui était une intercommunalité historique de 30 ans, qui avait plutôt une politique camembert qu'une politique de territorialité comme vous l'évoquiez tout à l'heure. C'est-à-dire qu'il y avait de l'argent à l'époque de la ville nouvelle qui était distribuée aux communes et chacun faisait un peu ce qu'il voulait et c'est comme ça que l'on se retrouve avec 3 communes, 3 théâtres puisque l'on parle de culture...

[Interruption téléphonique] 0.02.09

Donc oui, en 2003, Grans est entrée dans l'intercommunalité et ça a permis de redéfinir un peu la gouvernance de l'intercommunalité qui était plutôt axée sur une distribution camembert et qui n'avait pas de politique quelle qu'elle soit territoriale et de vision d'ensemble. Et, à la fois, les nouvelles communes ont un peu incité à... c'était une des conditions de redéfinition du périmètre, mais en même temps, les lois sur les San et les intercommunalités demandaient à ce que le San se resitue un peu plus dans ses compétences et dans son cadre légal. Alors il n'y avait rien d'illégal dans le sens pur du terme mais, par exemple, pour la culture, pour vous faire toujours la transition, euh... la culture était une politique Ouest Provence, elle devait être territoriale et en fait, elle était communale puisque chaque théâtre avait soit une association, une régie, ses tarifs, sa programmation, bon y avait pas... La loi exige que l'on offre sur le territoire, des mêmes services aux mêmes prix. Ça, c'est la loi de base puisque la compétence est intercommunale donc tout le territoire, tous les gens du territoire, les 100 mille personnes du territoire, devaient avoir, où qu'ils soient, les mêmes propositions et les mêmes possibilités d'avoir accès à la culture et c'est vrai pour tout le reste mais en particulier là. Donc, on s'est retrouvés confronter avec le théâtre de l'Olivier où il y avait une association, euh... le théâtre de Miramas où il y avait une régie plus ou moins communale, plus ou moins intercommunale et les théâtres de Fos où c'était aussi je crois une association qui gérât ça. Donc, on a essayé au départ... quand je suis rentré là, le Président Granié m'a demandé de... de remettre un peu de l'ordre dans tout ça et de se recibler un peu avec ce que nous demandaient les services de La Préfecture. Donc quand j'ai fait ce constat, alors tout le reste de la compétence culturelle est déjà en réseau, que ce soit les médiathèques, la musique non, il n'y avait que Pétrucciani *[le conservatoire intercommunal de musique d'Istres]*.

Donc on a intégré les écoles de musique des communes pour les rentrer dans le conservatoire, comme on l'a fait pour les médiathèques, donc ça, ça s'est passé assez vite et assez bien. Ce qui veut dire, par exemple, pour la musique, les profs, c'est les mêmes types de cours, c'est les mêmes tarifs, que ce soit à Fos, à Grans etc. On a accès à Petrucciani de la même manière, donc cette possibilité d'uniformiser sur le territoire, tout en gardant les spécificités locales, les médiathèques pareilles, mais là le réseau fonctionnait déjà pas mal, et la danse on est en train de s'y mettre. Sur la partie spectacle vivant et cinémas, là, par contre, on était chacun pour soi et tout le monde faisait un peu ce qu'il voulait, n'importe comment. Au début on est partie dans l'idée de faire un EPCC mais on s'est heurtés à une première difficulté, c'est que l'EPCC, nécessite qu'il y ait un tiers conseil général, conseil régional, qui est une collectivité extérieure que l'on fait participer. Et aller voir le conseil régional, et aller voir le conseil général alors que nous-mêmes à l'intérieur de nos propres structures on avait 12 mille possibilités et que l'on ne savait pas encore ce qu'on allait faire euh... c'était difficile parce qu'étant donné qu'ils ne sont pas trop enclins à entrer dans ce genre de structure où ils sont tenus dans des programmations de financement à trois ans, ils sont engagés quand même, donc ils ne voulaient pas s'engager si en plus on arrivait avec des structures où on ne savait pas nous-mêmes on était sûr d'aller à l'échec.

Donc, après moult discussions avec des avocats, des techniciens, et tout ce qu'on veut, on est passé à l'idée de la régie qui était déjà une mise à niveau sur le territoire de l'ensemble de la compétence culturelle des théâtres et des cinémas en uniformisant les fonctions, les salaires, puisqu'on avait des écarts de 1 à 2 pour une même fonction, un projectionniste à Fos, je vous dis n'importe quoi, il gagnait peut-être 50 % de moins ou de plus qu'un projectionniste à Istres alors que c'était la même structure, c'était les mêmes cinémas. Juridiquement, les tarifs c'est pareil, les mêmes spectacles, les mêmes catégories, ou même je dirais les mêmes spectacles, vous pouviez les sortir à 30 euros à Istres et à 25 euros à Fos ou l'inverse. Ce qui est totalement illégal. Donc, on a commencé à mettre en place La Régie, ça n'a pas été facile parce que les gens qui étaient dans des associations, ils ne voulaient pas en sortir, « et oui, mais qu'est-ce que je vais devenir ». Il y a des gens qui étaient d'Ouest Provence et qui étaient dans les associations mis à disposition, ça n'a pas été facile, ça a mis deux ans, on est quand même arrivés à constituer la régie et progressivement, à avoir une programmation transversale, c'est-à-dire que les directeurs artistiques... on n'a pas le même samedi, 3 spectacles de danse, dans les trois théâtres, et puis le week-end d'après plus rien. C'est déjà ça, sur le territoire, permettre d'offrir à des populations, des spectacles, tout au long de l'année, qui soient équilibrés à la fois géographiquement et sur le plan de la qualité, et sur le plan des thèmes également, donc, il y a un peu de musique, de théâtre, de danse, qui sont programmés par les directeurs artistiques qui se regroupent et qui font après une programmation sur l'ensemble du territoire pour faire une programmation pour *Scènes et Cinés*. Et on a également uniformisé les tarifs c'est-à-dire qu'à un même type de catégorie de spectacles A, B ou C, suivant... C étant un spectacle régional et A étant un spectacle national et la vedette un peu tête d'affiche, c'est les mêmes tarifs, que l'on soit à Grans, à Istres, à Fos, etc. Et on a mis en place il y a deux ans encore, autre chose c'est l'abonnement, où des Gransois à partir de Grans, peuvent s'abonner avec un spectacle à Grans, deux spectacles à Fos, un spectacle à Istres, etc., etc.

On est vraiment venus dans une situation et moi mon mandat, c'était pas... c'était un gros débat avec des fonctionnaires à l'époque et les techniciens de la culture, le mandat des élus, ce n'est pas d'aller choisir les troupes de théâtre, c'est de définir une politique

culturelle sur le territoire, après ils ont une commande politique avec un certain budget, un certain truc, et eux, qui sont des professionnels jugent si tel spectacle est meilleur qu'un autre, si un tel est un complément d'un autre etc. c'est pas à nous, même si on peut avoir nos idées, c'est pas parce qu'on est élu qu'on est obligatoirement ignare, mais bon... c'est pas notre compétence, notre compétence c'est de définir la ligne politique, la stratégie politique et des orientations politiques, ça, ça a été fait et je dirais maintenant qu'on est même dans la situation inverse, que... et je viens à la partie *Scènes et Cinés* de l'avenir, la compétence avec Marseille [*avec la réforme des collectivités territoriales et la métropolisation*] et tout ça pourrait sauter et maintenant les personnels qui ne voulaient pas venir à la régie maintenant craignent d'en sortir et de revenir à la situation inverse...

EP : Parce qu'ils considèrent que...

YV : Maintenant, c'est un truc qui est structuré, équilibré, où il y a une politique. On a développé par deux le nombre d'abonnements etc. Et on a quand même 47 ou 48 lieux de communes qui viennent prendre des abonnements, et on a 42 % de gens qui viennent de l'extérieur du territoire. Et à l'intérieur du territoire, y a des gens de Grans qui viennent à Fos, des gens d'Istres qui viennent à Fos, y a également une transversalité, alors ça Mokhtar a tous les chiffres qu'il peut vous donner du nombre de Fosséens qui viennent à Istres, d'Istréens qui vont à Fos et qui vont à Port Saint-Louis, on a... parce qu'en même temps on a mis une comptabilité analytique et on le sait d'où ça vient et on sait comment... après il y a aussi des spécificités que l'on a gardées, c'est-à-dire que sur Istres, c'est plus la danse, sur Fos, c'est plutôt le jeune public etc., etc. Il y a quand même sur la programmation des touches plus appuyées sur la danse sur l'Olivier, le jeune public sur Fos, il y a quand même des spécificités territoriales qui sont conservées. Le tout, on a croisé le tout, pour arriver à une programmation, qui... de ce qu'on nous en dit et qu'on nous envie est probablement des plus... des plus performantes de la région... sans compter que sur le plan du budget on est au-delà du 1 % national qui n'y est pas d'ailleurs, et on a un budget qui est très très fort parce que la régie c'est 6 millions et quelques de fonctionnement.

Donc, c'est un très gros truc... Sur ce que ça va devenir, sur la taxe professionnelle, il est évident et d'une manière très claire et très brutale, le SAN ne vit que de la taxe professionnelle. 75 % de ses revenus proviennent de la taxe professionnelle. Si on a plus la TP on a plus de revenus, si on a une dotation en compensation, elle sera fixe, ce qui fait que tous les ans, on perdra 7 à 8 %. À terme, le secteur qui va être le plus touché, ça fera partie des compétences optionnelles par rapport aux compétences obligatoires, la culture étant une compétence optionnelle, il est évident que l'on a déjà depuis 2 ou 3 ans, une baisse non pas de l'activité culturelle, on arrive pour le moment en organisant les heures supplémentaires etc. à conserver plus de 100 spectacles sur le territoire mais au bout du bout effectivement, la culture, l'environnement, tout ça, c'est ce qui va morfler. C'est évident, c'est la grande interrogation d'aujourd'hui et est-ce que... la modification des structures intercommunales, si on était intégré à Marseille, comme ça se dit, est-ce que la culture ferait partie des compétences optionnelles et tout ça... ou est-ce que ça reviendrait aux communes, si ça revenait aux communes, moi je sais qu'ici au théâtre de Grans, je ne peux pas avoir une politique culturelle communale de la qualité de ce qu'il y a. Ce qui veut dire qu'il y aura une baisse de la politique culturelle sur le territoire très très forte. Je dirais qu'on reviendrait au niveau de la majorité des autres communes qui ont deux ou trois spectacles par an, comme ça mais on n'aurait pas une vraie politique culturelle sur le territoire comme on l'a sur le territoire qui quand même est un élément de cohésion sociale non négligeable comme le sport.

EP : Et avec la création de La Régie, c'est mon analyse, la présence du politique est plus... la présence du politique est plus visible avec...

YV : Attendez... je vous coupe, elle est obligatoirement plus visible ! Avant la modification de la gouvernance, il n'y avait pas de politique ! Au SAN, c'est le secrétaire général qui gère le SAN, les élus n'y allaient pas, il n'y avait pas de commission culture. Moi, en 2003, j'ai réuni la première fois la commission culture au SAN à l'espace Grignan, il n'y avait jamais eu de réunion de la commission, elle existait sur le papier, elle ne se réunissait pas... les commissions ne se réunissaient jamais ! La gouvernance c'était dans le bureau du secrétaire général, point barre ! Alors évidemment que les politiques sont plus présents, avant ils n'existaient pas du tout.

EP : Il n'y a pas de préjugés de ma part...

YV : Non, non, mais moi, c'est un constat ! Je vous le dis ! Avant il n'y avait pas de politique dans le SAN, il y avait une décision qui était prise par le secrétaire général qui est aujourd'hui le maire d'Istres, qui était le patron de l'opération, qui menait tout, et la ville d'Istres était la ville phare et les deux villes à côté avaient le résultat de... c'est pour ça qu'elles continuent à gueuler. Que Fos, a la réaction quand même dans les financements, tout le débat qu'il y a autour de tout ça par rapport à Istres, c'est l'histoire qui a fait ça, on ne va pas y revenir mais... l'histoire veut qu'il n'y eût pas d'implication politique puisqu'il n'y avait pas de définition politique. Elle était définie par un petit groupe de deux ou trois personnes, point barre ! Maintenant, il y a des commissions, on discute et toutes les communes sont là et on travaille. Voilà.

EP : Il existait quand même une direction des affaires culturelles...

YV : Vous me parlez de politique, je ne vous parle pas de fonctionnaires moi ! Monsieur Lévy était là, mais M. Lévy n'est pas un politique, c'est un fonctionnaire.

EP : Oui tout à fait, après il y a un outil et...

YV : Vous me parlez de présence politique ! Moi, je fais bien la différence entre l'acte politique au sens noble du terme, de gestion, de définition d'une politique, pas de droite ou de gauche, bon... et... un acte administratif de gérer des budgets, de gérer des trucs, c'était des associations et tout, qui étaient politiques ! Aussi, parce que l'association, c'était une association bidon ! C'était que des associations bidons, on mettait Président tartempion qui était le copain, qui faisait gérer le Théâtre de l'Olivier mais il n'y avait pas une association qui avait 200 adhérents, qui avait une assemblée générale et qui discutaient de la politique du théâtre de l'Olivier, c'était bidon tout ça, c'était purement une coquille vide qui gère des budgets. Le SAN mettait des ronds dessus et l'association faisait ce qu'elle voulait et... les spectacles qu'elle voulait etc. Mais il n'y avait pas de définition d'une politique.

EP : Et alors comment ça s'est passé au moment de la mise en place de cette politique avec le commencement...

YV : Ça s'est passé au forceps ! Ça s'est passé au forceps, puisqu'il y avait des communes qui maîtrisaient, entre autres, la commune d'Istres, qui avait 80 % de... truc en tant que commune et qui considérait que l'intercommunalité c'est elle qui payait et c'est la

commune et les élus communaux qui décidaient. Voilà, il n'y avait plus de décision collégiale de l'intercommunalité et dans la mesure où c'est l'intercommunalité qui payait voilà. Il n'y avait plus de décision collégiale de l'intercommunalité et dans la mesure où c'est l'intercommunalité qui payait c'est à l'intercommunalité à définir la politique avec les élus ! Des communes mais avec la casquette intercommunale et transversale. Ce n'était pas le camembert. Donc effectivement au début, c'était dur, mais on y est arrivés.

EP : Et comment ça s'est passé ensuite en ce qui concerne la concertation avec les différents acteurs culturels, administratifs pour la mise en place...

YV : Avec la DRAC, ça se passe mal et ça, c'est toujours passé mal parce qu'ils... eux, définissent, alors c'est le paradoxe de l'État, mais eux définissent des lieux et pas des politiques, ils conventionnent avec le théâtre de l'Olivier, ils ne conventionnent pas avec Ouest Provence. Et quand on me dit quand même, y compris à la Région, « nous, on a affaire à la Directrice du théâtre de l'Olivier » en parlant d'Anne [Renault], bon « et on n'a pas affaire avec la commission [culture] » on a fait remarquer quand même qu'Anne est fort sympathique, je ne lui enlève pas ses compétences mais ce n'était pas une élue, et que la convention ne se signait pas avec un fonctionnaire, mais avec une structure d'intercommunalité. Y compris, un autre truc de détail, avec le Conseil général, sur *Saison 13*, *Saison 13* finance les communes jusqu'à 10 mille habitants, on a des communes de 10 000 habitants, moi j'avais des aides de saison 13 [la ville de Grans] en tant que commune, quand on est passé à l'intercommunalité, on avait 100 mille habitants, on avait des spectacles dans ces communes, on a plus été subventionnés. Il a fallu faire modifier la réglementation du Conseil général pour qu'on continue pour les communes de Port Saint-Louis, de Grans et de Cornillon à avoir l'aide de *Saison 13* sur *Scènes et Cinés* parce que ces spectacles se passaient dans des communes de moins de 10 mille habitants. Mais il a fallu modifier. Y compris, à la fois y a le débat sur l'intercommunalité, la fusion, « regroupez-vous ! », mais derrière ça en suit pas. À la fois, y a un double discours en permanence.

EP : Et avec les acteurs culturels comment...

YV : D'Ouest Provence ou de l'extérieur ?

EP : Et bien les deux...

YV : Ah ben... sur Ouest Provence il y a eu la crainte, je vous dis au début et maintenant, ils sont très heureux d'avoir des spécialités, de travailler en concertation, de monter quand même des spectacles et des programmations qui sont 3 à 4 fois ce qu'ils faisaient avant. Parce qu'avant, ils montaient une quinzaine de spectacles, maintenant ensemble ils présentent 100 à 120 spectacles par an, ça donne quand même du poids par rapport à ce qui se passe dans la région. Donc sur le plan local, je pense qu'ils tiennent à *Scènes et Cinés*. Sur l'extérieur, il y a eu un peu... avec les tourneurs, avec un peu tout ça, des discussions parce que je crois qu'il n'y a que deux je crois, deux structures intercommunales comme ça en France à peu près, donc c'était un peu la surprise, on ne savait pas qui on aimait bien voir traiter avec le Président de l'association, avec le truc, ça a mis un peu de temps, maintenant ça y est, il n'y a pas de difficultés particulières, il y a toujours des difficultés avec le Conseil général et le Conseil régional et l'État pour se faire reconnaître. Alors qu'on nous incite à nous regrouper et à travailler en transversalité et en même temps on a des difficultés à se faire reconnaître. Avec tout ce qui est monde

du spectacle, des troupes et tout ça, ils sont très heureux de travailler avec nous, eux, ça y est, ils ont intégré.

EP : Je vais reprendre ce sur quoi j'avais commencé tout à l'heure, ce que je trouvais intéressant d'observer aussi, par rapport à justement cette question de la mise en place d'une politique culturelle intercommunale, avec la création de la régie, le politique était plus visible mais sur la scène même, la scène pas seulement d'un point de vue symbolique, sur la scène des théâtres, à travers le dispositif de présentation des saisons, ou alors aussi dans le programme de la régie où l'on a, pas de manière systématique, l'édito signé par le Président et vous-même. Ce n'est pas si courant d'avoir la présence du politique dans une programmation culturelle ou en tout cas la présence du politique est assez peu affichée dans les lieux culturels...

YV : Je vais vous retourner une question... euh... est-ce que la politique culturelle sort de la politique générale de la gestion des communes ? Est-ce qu'elle ne s'intègre pas dans ce que je disais pour une cohésion sociale comme le sport, comme le social, comme etc. Pourquoi est-ce que dans ce domaine-là il est surprenant qu'un élu aille présenter la ligne politique ? Non pas le fait que vous posiez la question sur le fait que ça ne se passe pas ailleurs, c'est ailleurs que ce n'est pas normal...

EP : Oui, mais comment on change...

YV : C'est dur... les fonctionnaires, les cultureux pour être péjoratifs, voient d'un très mauvais œil les politiques qui viennent s'en mêler en disant, « ils n'y comprennent rien, par principe ils n'y comprennent rien », « qu'est-ce qu'ils viennent dire ? ils viennent politiser la culture ? etc. ». Je ne sais pas moi, quand on fait du social, une politique du social, quand on fait du sport, on politise du sport... moi ça fait partie d'un programme intercommunal et communal, de développer la culture, que j'intègre dans une vision globale au niveau des âges, et je trouve normal que ce soient celui ou ceux qui ont été élus pour mener cette politique et qui sont les élus qui financent, qui font les choix politiques de mettre de l'argent ou de ne pas mettre de l'argent. Parce que les cultureux, si on ne leur vote pas de crédits, et qu'ils soient aussi contrôlés parce que moi, mes services techniques, quand ils achètent des camions, des trucs, des machins, ils me disent, « il vaut mieux tel camion pour travailler plutôt que tel autre », donc j'achète plutôt le camion qu'ils me recommandent, c'est quand même moi qui fais le chèque, qui fait le contrat, je ne sais pas pourquoi, au niveau des cultureux, ils commanderaient n'importe quel spectacle comme ils ont envie et qu'il n'y a pas de contrôle de savoir si le théâtre il est... rempli ou pas rempli, parce qu'on peut se faire plaisir et prendre un spectacle et il y a une personne dedans, on s'est fait plaisir on a pris une troupe qu'on voulait. On a aussi, c'est de l'argent public, on se doit aussi, alors... en politique culturelle effectivement, il y a des efforts à faire, il faut un peu forcer des portes sur certains spectacles un peu plus dur que d'autres pour inciter les gens à venir etc. Ca, ça fait partie de l'équilibre mais il ne faut pas qu'il n'y ait que des spectacles difficiles avec la salle vide, il faut qu'il y ait une politique qui soit faite pour que certains spectacles plus populaires, si on veut le dire comme ça, qui amènent des gens, qui amènent des gens dans le théâtre pour les faire venir après à des choses, avec des opérations qu'on monte avec les opérations villes et les opérations sociales qui permettent à des gens de jouer au théâtre comme on l'a fait à Miramas alors que bon, ils sont dans des cités, ils seraient jamais venus dans un théâtre, mais comme les enfants, la mère joue sur la scène, ils viennent. Après on leur offre une place pour aller au spectacle d'après, bon... ça fait partie de la politique ! Au sens noble du terme que doivent mener les élus. Et donc il n'y a pas de raisons que les élus ne soient

pas... quand on inaugure une crèche, il y a bien un élu qui inaugure alors pourquoi quand on inaugure une saison théâtrale ce ne serait pas un élu ! ? Il faut arrêter que les cultureux monopolisent la culture pour eux et qu'ils sachent que les décideurs, ceux qui sont mandatés, ceux qui ont le mandat du citoyen pour définir la politique ce sont les élus. Voilà, après ce n'est pas obligatoirement aux élus... Moi pareil, quand je construis une crèche, c'est un architecte qui fait les plans, ce n'est pas moi, mais je lui dis quand même si je veux 50 places, si je veux être en démarche haute qualité environnementale avec une économie d'énergie, je lui donne un cadre. La culture c'est pareil j'ai des agents compétents, je leur donne quand même le cadre. Voilà, pourquoi la culture serait différente ?

EP : Est-ce que depuis la mise en place de La Régie qui a bousculé certaines pratiques, ça a eu des effets, comment ça se passe dans la relation que peuvent avoir les élus avec les acteurs culturels ? Est-ce qu'il y a une meilleure compréhension ou sans émettre de jugement de valeurs, une compréhension autre des rôles de chacun et notamment du rôle central de l'intercommunalité dans...

YV : Oui, ça a été dur, s'il n'y avait pas eu les élus, ça ne serait jamais arrivé ça. S'il n'y avait pas eu de volonté politique, ça ne serait jamais arrivé. La Régie c'est une volonté politique. La base, tous ceux qui faisaient de l'animation culturelle étaient contre au départ. Depuis, ils sont devenus pour et ils ne veulent plus que ça parte hein... mais au départ, ils étaient contre, au départ, c'est les élus qui ont forcé. Quand je dis les élus, pas tous les élus, certains élus dont le Président et moi, qui ont forcé pour que ça se fasse ! Mais on avait une opposition massive, c'est notre pré carré, qu'est-ce que vous voulez faire là, donnez-nous des sous et il n'y a rien à voir. Avec quand même des aberrations de dépenses et des augmentations de budget assez conséquentes, avec des dépenses aussi conséquentes, moi quand j'avais des... dépenses pour voir soi-disant des théâtres, des dépenses d'avions en 1^{re} classe, des hôtels 4 étoiles, c'est de l'argent que je préfère voir dans des spectacles pour que les populations viennent, sans qu'ils aillent manger des sandwiches mais qu'il y ait 4 personnes qui partent trois jours au festival de Cannes dans un 4 étoiles. Et là, il n'y a pas de contrôle, c'est de l'argent public. Alors, c'est vrai que là, ça a un peu bousculé les choses. Ça n'arrive plus ça. Continuer à voir des spectacles etc. dans des conditions plus que raisonnables, pas obliger de partir à quatre dans un 4 étoiles. Mais bon, le genre humain est normal, ce n'est rien... fallait bien qu'il y ait un contrôle, et le politique est là pour être contrôlé parce que s'il y a un problème, qui c'est qui est responsable ? s'il y a un détournement de fonds, si... même pas un détournement de fonds, mauvaise gestion, on va aller voir le directeur du théâtre ou on va aller voir l'adjoint à la culture du maire ou le Président du SAN. C'est l'élu qui est responsable juridiquement, c'est dans la suite logique, c'est avant que ce n'était pas normal.

EP : Tout à l'heure on parlait du fait que les autres collectivités territoriales, La Région, Le Conseil général et même la DRAC, avaient du mal à se faire à cette politique culturelle et aux dispositifs mis en place par cette politique. Après quatre programmations, comment ça se passe, est-ce qu'il y a une compréhension...

YV : Ça s'améliore, ça s'améliore. Les choses vont quand même, quand vous voyez un peu tous les comptes rendus qu'il y a sur la politique culturelle, il est de plus en plus acté que compte tenu des difficultés financières qu'à L'État et les collectivités territoriales, s'il n'y a pas de mise en réseau et s'il n'y a pas une économie d'échelle, et que si chaque commune construit son théâtre, son truc... et que le théâtre y a trois spectacles par an dedans. Donc, il y a une incitation à la mise en réseau, donc on est précurseur là-dessus.

EP : J'ai fait une intervention dans le cadre du festival d'Avignon, c'était à l'occasion d'une table ronde organisée par la Région Centre, je ne devais pas intervenir précisément au sujet de la régie mais l'attention s'est focalisée sur ce dispositif de la régie. Et en discutant de manière un peu plus informelle, certaines personnes m'ont dit avoir été curieuses de cet outil parce qu'ils sentent que c'est vers ce genre de chose qu'on va aller sauf que l'on a très peu de référence, très peu d'exemples.

YV : Oui, on est deux en France mais la tendance ce sera ça.

EP : Est-ce que La Régie, je sais que c'est difficile de penser très loin dans le temps, néanmoins est-ce que votre désir en tant qu'élu ce serait de voir La Régie conserver son statut actuel ou de la voir évoluer vers un EPCC sachant qu'à l'heure d'aujourd'hui les différentes collectivités territoriales...

YV : On sera obligé de passer par un EPCC parce que si la loi par exemple de mise à disposition de personnel s'applique on va devoir payer de la TVA sur les salaires des agents d'Ouest Provence. Donc, il y a toute une série de réglementations qui sont plus des éléments de réglementation fiscale TVA etc. qui va nous amener à transformer la régie en EPCC, ça, c'est évident ! Mais je dirais que la finalité culturelle restera la même c'est-à-dire la transversalité, la mise en réseau, la programmation globale, les équilibres entre communes, entre territoires, mais la gestion et les problèmes fiscaux de la régie qui a un statut de... de régie... euh...

EP : Personnalisée d'activités...

YV : Donc, va nous obliger à nous transformer mais plus sur un aspect de comptabilité, la finalité culturelle restera la même... Si la compétence reste, parce qu'après si Marseille, si on est intégré dans Marseille et que Marseille n'a pas la compétence, c'est vrai... je ne peux pas répondre... y a trop de... la transformation de la régie en équipement, elle est obligatoire.

EP : Par rapport au projet, je ne parle pas du projet de métropolisation de Marseille, mais par rapport au Projet Marseille 2013...

YV : On n'en fait pas partie...

EP : Oui, mais Istres en fait parti... est-ce que vous avez été approché en tant qu'Ouest Provence...

YV : Oui, on nous approche parce qu'on est même dans les tablettes à Marseille, on met même Ouest Provence, sept et demi % de participation, c'est faux, c'est ce qu'il nous demande mais on ne l'a pas voté, et *a priori* on n'y participera pas, on n'est pas là que pour mettre 7 et demi % comme on n'est pas intégré au projet, c'est pareil, on n'est pas là que pour payer. Istres a décidé, mais Istres va faire quoi ? Le théâtre est intercommunal, les financements sont intercommunaux, la compétence est intercommunale... Je dirais ça, c'est leur problème, ce n'est pas le nôtre.

EP : C'est donc une décision qui a été prise à un niveau purement communal...

YV : Oui, une décision qui a des relans et des arrières pensées politiciennes, mais c'est un autre débat.

EP : Et par rapport à la question de l'identité du territoire, et en tant que maire de Grans, pouvez-vous me faire part des retours que vous avez sur justement de l'intégration de Grans dans l'intercommunalité et du point de vue de la culture...

YV : Ravis...

EP : Est-ce qu'Ouest Provence ça a du sens pour les habitants de Grans ?

YV : Ah oui ! Sur Grans particulièrement, moi, je n'ai pas peur d'afficher que certaines opérations sont possibles grâce à Ouest Provence, ça ne me gêne pas du tout, ça ne me fait pas perdre mon identité de maire. Certains collègues disent un peu moins que c'est Ouest Provence qui fait mais moi, je le dis au maximum. Les Gransois ont été étonnés de mon choix de ne pas aller à Salon mais d'aller à Istres. On est plus tournés vers Salon. Aujourd'hui, je pense que si il y avait un référendum, il y aurait 95 % de la population qui voterait pour rester là où nous sommes. Alors moi, sur Grans, Ouest Provence fait des sondages, en plus les gens savent tout à fait ce qu'est Ouest Provence, les compétences, ils sont parfaitement au courant, ils sont ravis.

EP : Parce que vous-même vous faites un travail d'énonciation de...

YV : Oui, moi j'annonce la couleur... et je pense que j'en tire y compris des bénéfices politiques parce que quand je dis que c'est Ouest Provence qui paie tout, je ne perds pas mon identité, puisque les gens... je fais des raccourcis mais les gens se disent, il s'est bien démerdé, il fait tout payer par Ouest Provence, nous, on n'a rien à payer. Tout cela dépend comment vous le présenter et ce que vous faites. Le théâtre, il a été payé à 100 %, la crèche c'est Ouest Provence qui paie tout là, hein, moi je ne sors pas de sous.

EP : Par rapport à cette compétence culturelle, j'ai cru comprendre à travers un stage que j'avais mené à la direction des affaires culturelles en 2004, qu'à ce moment-là la compétence avait été remise en question dans sa dimension intercommunale ?

YV : Pas en 2004, c'est en 2008. 2008 oui, pas en 2004. Euh... quand on a lancé l'idée de la régie, c'est vrai que la commune d'Istres, je vous parlais tout à l'heure de camembert, a considéré qu'on allait lever des pouvoirs qu'elle n'aurait pas dû avoir parce qu'effectivement il y avait une politique sectorielle. Quand on n'a pas la politique transversale, la question ça a été... mais quand on leur a dit, si vous reprenez la compétence, c'est vous qui allez payer, là... vous voulez avoir la compétence et c'est nous qui payons, et c'est eux qui décidaient et chacun faisait ce qu'il voulait. On en revient aux difficultés du début que j'évoquais tout à l'heure avec la création de la régie.

EP : Est-ce que vous avez l'occasion de rencontrer d'autres vice-présidents d'intercommunalité voisine et comment ils perçoivent de l'extérieur, on parlait tout à l'heure de mon expérience des acteurs culturels qui manifestaient de la curiosité vis-à-vis de ce dispositif de la régie. Comment ça se passe au niveau d'autres élus d'autres regroupements intercommunaux qui ont les mêmes fonctions ?

YV : Je vais vous raconter l'entrevue avec le vice-président chargé de la culture de l'Agglopolé, qui est le maire de Lançon et qui est venu me voir il y a trois ans, pour me

dire, « bon je suis vice-président à la culture, je viens te voir, explique-moi un peu comment tu fonctionnes. » Ben, je lui ai dit, « voilà, j'ai 500 employés, j'ai 20 millions d'euros de budget globalisé, dans lequel j'ai une régie culturelle avec 6 millions d'euros, 4 théâtres, 100 spectacles par an, 300 mille ouvrages sur les médiathèques etc. », il m'a dit « bon, merci ! Au revoir ! ». On n'est pas au même niveau, déjà, le théâtre de Salon, il n'est pas intercommunal, sur l'Agglopol, la seule structure culturelle qu'il y a c'est sur Salon et il est « ville ». Il a le titre de vice-président à la culture mais il n'y a aucune politique. Et la plupart des intercommunalités n'ont pas de politique culturelle, c'est la réalité, la plupart des intercommunalités qui ont un peu une compétence culturelle, n'ont pas de politique culturelle, ou alors la politique culturelle c'est la fête votive, c'est le truc... mais il y a 500 agents quand même au SAN qui travaillent sur la culture, 20 millions de budget. Y a rien en face qui correspond, à l'intercommunal, dans toute la région PACA, donc la discussion est courte parce qu'ils me disent, « stop, j'ai rien à dire, je repars, j'ai 300 mille euros pour l'année ». On est les seuls.

EP : Comment vous expliquez cette structuration...

YV : D'abord l'histoire, le fait que le SAN a 30 ans, qu'à l'époque « ville nouvelle » toutes les structures, y avait quand même beaucoup d'argent. Y a encore de l'argent mais il n'y en a plus beaucoup, et que... l'histoire de la construction des théâtres et des médiathèques, les intercommunalités il faut 20 ans pour les créer. Donc on a 30 ans d'avance par rapport à ça, et comme derrière, on est dans une phase financière globale, y a le maire de Salon hier, qui était assis à votre place, avant de partir au défilé, bon, il a de disponible sur la ville de Salon, en argent propre quand il a payé tous les trucs, 500 mille euros. Tout compris, la ville de Salon. Moi, sur Grans, 4 mille habitants, j'ai 300 mille euros de dispos. Donc il devrait avoir 3 millions, et il a 500 mille euros, bon, et les priorités, ça ne va pas à la culture aujourd'hui, quand vous avez des problèmes sociaux, le chômage, le truc, le machin et que vous avez des difficultés à clôturer votre budget, vous ne pensez pas à construire des théâtres. Alors c'est peut-être un tort sur l'avenir mais bon, là c'est l'avance qu'a le SAN avec ses trois théâtres, on vient quand même d'en construire un là. Et... il y a une histoire, une histoire réelle, au-delà des aspects un peu camembert que j'évoquais tout à l'heure où il n'y a pas de politique, y avait quand même des moyens qui ont été mis, Petrucciani [conservatoire intercommunal] a quand même été construit, la médiathèque existe, y a quand même un fonds, mais y a pas une gestion... y avait une gestion très orientée, très sectorisée, c'était pas une gestion intercommunale, mais il y avait une politique culturelle sur le territoire avec des moyens, ce que n'ont pas les autres, mais malheureusement le contexte fait que... ça part pas pour se développer.

EP : Et justement par rapport à ce projet de loi, est-ce que vous voyez l'intercommunalité d'Ouest Provence réellement menacée ou... ?

YV : Oui, ce n'est pas que l'intercommunalité d'Ouest Provence, c'est globalement, une mise en cause de la décentralisation.

EP : C'est très compliqué, parce qu'on lit que...

YV : Mais c'est faux ! Dans la mesure où les collectivités n'ont plus de moyens et que 80 % des moyens vont être une dotation de l'État, c'est l'État qui commande. C'est comme l'époque que je n'ai pas connue... si j'ai un peu connu, c'est le Préfet qui faisait le budget. Ce n'est pas le conseil municipal qui faisait le budget, c'est le Préfet. Et quand vous avez quelqu'un qui fait le préfet et qui vous dit, « je mets des sous là, des

sous là, des sous là ! », vous faites quoi vous, quel moyen de décision vous avez. C'est une recentralisation. Après vous avez des choix politiques de dire, « j'augmente les impôts, mais en compensation je vais faire ça ». Au bout de 6 ans, les électeurs, ils jugent s'ils ont payé des impôts à... à bon escient ou pas, ils vous virent ou ils ne vous virent pas. Mais vous avez... aujourd'hui tu as tant... tu as tant, ça, ce n'est pas ta compétence, ça, c'est Marseille qui décide, ça, c'est Marseille qui décide, toi, tu fais les mariages ! On en revient à l'inauguration des chrysanthèmes. On va se battre, ce n'est pas encore arrivé ! À terme, c'est la mort des collectivités, des communes, en particulier des petites communes. Ça durera ce que ça durera, mais je pense que je suis l'un des derniers maires de Grans moi ou alors il y aura peut-être un titre de maire mais il fera les mariages. Et en plus, la population n'est pas avec nous dans cette affaire, parce que la médiatisation, y a 6 000 conseils généraux, il n'y en aura plus que 3000, les gens ils sont ravis de ça. À part qu'il y a ça, j'ai été député je le sais. Mais ils aiment quand même bien que le conseiller général vienne les recevoir pour etc. Ils iront voir les fonctionnaires à Marseille. Ils veulent les deux, « y a trop d'élus, ils nous emmerdent, ils encaissent, ils nous prennent tous pour des billes, ils font des gueuletons, etc. » et en même temps, il faut qu'on les voit n'importe quand et partout, etc. S'il y en a deux fois moins, y aura moins de présence, etc. S'il y a deux fois plus de boulot, ils seront moins sur le terrain. Un député ce n'est pas fait pour recevoir ou pour traiter un problème de sécurité sociale ! C'est fait pour faire des lois à Paris, et qu'un député ne reste qu'à Paris, vous allez voir s'il va être réélu ? ! y a ce paradoxe. C'est la vie, voilà.

Fin

Entretien n°8

Jean Hetsch, Centre culturel Marcel Pagnol, le 24 novembre 2009

EP : Comme je vous l'ai dit à l'instant, ce par quoi je souhaiterais commencer c'est par une présentation de vos fonctions à la fois en tant que conseiller municipal délégué aux affaires culturelles de la ville de Fos mais aussi votre mandat plutôt communautaire au sein d'Ouest Provence en tant que vice-président délégué aux pratiques culturelles. Vous pourriez me décrire ces deux fonctions, autrement dit, ce qui est commun à ces deux fonctions mais aussi ce qui les différencie ?

JH : Je vais commencer par les fonctions intercommunales parce qu'il y a effectivement un intitulé qui est « les pratiques culturelles » et les pratiques culturelles c'est tout ce qui concerne l'apprentissage, l'enseignement de la danse et de la musique et je dirais, l'action culturelle et les pratiques picturales amateurs. Mais on part du principe suivant, la compétence culture a été reprise par l'intercommunalité en 95 je crois, peu importe la date exacte, ce n'est pas simplement un lieu, la gestion d'un équipement, c'est son animation, le développement d'actions dans ce lieu. Il y a beaucoup d'intercommunalités qui ont pris une compétence sur l'aspect bâtiment et gestion administrative et technique du bâtiment. Nous, ce qui nous intéresse, c'est de permettre aux publics d'abord de voir des spectacles, ça, c'est ce qui est normal pour un théâtre, mais aussi d'avoir une approche différente. On n'est pas simplement des diffuseurs, le théâtre ça doit être un lieu où les gens ont envie de venir, où ils peuvent échanger, où ils peuvent rencontrer des comédiens, où ils peuvent s'approprier des pièces et des thématiques, qu'ils n'iraient pas forcément voir si on était simplement un catalogue avec une heure de rendez-vous pour un spectacle, comme un cinéma, par exemple, où l'on est là plus... Je ne dis pas ça de manière péjorative mais on est plus dans le domaine de la consommation, noble bien sûr, mais de la consommation que de la pratique, de l'échange avec les publics, avec les comédiens, avec... donc... de la même manière, l'enseignement de la danse et de la musique. Ouest Provence n'a pas souhaité simplement dire, « il y a un conservatoire, venez vous inscrire », mais c'est effectivement, pouvoir faire vivre ces équipements au travers d'actions, alors ça, c'est plus un peu de la communication, mais de diffusion de ce qui se passe en termes d'auditions, de rencontres avec les publics, de master class, de tout ce qu'on peut imaginer mais aussi de travail transversal avec d'autres équipements. Pourquoi est-ce qu'on a un conservatoire ? Pour y apprendre la musique. Qui est-ce qui apprend la musique ? Ben c'est des musiciens, et une fois qu'ils ont appris leur partition, qu'est-ce qu'ils font ? Ah ils font un concert, et si on essayait de... on va dans un théâtre pour présenter un travail, pareil pour la danse, et la danse, ça ne se fait pas en silence, sauf quelques créations d'Emmanuel Gatt bon, la danse il y a de la musique, donc ça veut dire que le conservatoire peut aussi participer à son niveau à l'accompagnement de son spectacle de danse. Donc c'est ce travail de mise en réseau et de relations entre des structures ou des institutions dans l'intercommunalité qui permet d'aller plus loin que la simple proposition à un public d'un enseignement, les pratiques artistiques c'est ça. C'est aussi de mettre en valeur ce qui est fait en matière de peinture ou de création plastique par des... soit des artistes qui sont extérieurs au territoire soit des artistes qui sont du territoire, mais des artistes avec un certain niveau d'exigence, pas euh... je mets des guillemets, je ne veux pas être péjoratif « le barbouilleur du dimanche ». Je veux dire, ce n'est pas parce que j'ai commencé le lundi à faire des tableaux que le vendredi, je serai

tête d'affiche d'une exposition d'Ouest Provence. Ce n'est pas le but... mais c'est permettre aux gens qui ont une envie de pratique et qui ont une envie de découverte d'avoir des lieux et des moments pour exposer, pour découvrir et pour rencontrer.

C'est un peu tout ça, à un niveau communal, et ben, c'est un peu l'aboutissement de tout ça mais sur un territoire peut-être un peu moins grand et un coup de pouce entre guillemets à des associations. Là c'est plus un travail classique d'une mairie qui subventionne telle ou telle association et qui a des pratiques amateurs tout à fait nobles mais dont les niveaux d'exigence ne seront pas celles qu'aura l'intercommunalité. On a quand même nous, un niveau, je veux dire y a des conservatoires, je parle de la musique et de la danse, un niveau d'exigence qui est structuré, enfin c'est le cursus conservatoire validé par le ministère avec des étapes très précises, avec des diplômes ou des... des passages de cycle qui sont sanctionnés par une audition. Je veux dire, vous pratiquez la musique dans une association, dans une école de musique municipale ou une association municipale, je veux dire, vous pouvez toute votre vie massacrer telle ou telle partition, on vous dira jamais, « bon ben stop, c'est plus pour toi, tu arrêtes ». Cette pratique a aussi son importance parce que tout le monde ne veut pas forcément être un virtuose de... tel ou tel instrument ou un danseur ou un peintre etc. C'est aussi une pratique de loisir que l'on doit pouvoir favoriser et là c'est un travail comme dans d'autres domaines dans une ville, c'est les équipements, les subventions, la logistique, c'est... éventuellement des moyens humains que l'on peut mettre à disposition.

J'ai ces deux casquettes entre guillemets, à la fois sur le plan local et à la fois sur le plan intercommunal.

EP : Est-ce que vous pourriez me parler de l'avant fonction d'élue, même du point de vue professionnel, quel était votre métier ou peut-être que vous le poursuiviez en parallèle ?

JH : Avant d'être... je suis élu depuis 2002. Il y a eu des élections partielles à Fos suite à l'invalidation du maire et donc euh... avant 2002, j'étais président, enfin vice-président et président du centre culturel [Marcel Pagnol de Fos qui regroupe le théâtre de Fos et le cinéma L'Odyssée]. Mais c'était une association, association qui gérait... subventionnée par l'intercommunalité parce que c'est une compétence intercommunale depuis 95, je vous l'avais dit. Donc chaque lieu, que ce soit Fos, Istres, Miramas, était géré... était animé par une association qui avait en charge la programmation en termes de spectacle vivant et la gestion des salles de cinéma, puisqu'on a deux salles de cinéma à Fos. Donc j'avais cette casquette en tant que Président de l'association du centre culturel de suivre le travail quotidien... ce que je vous ai dit en termes d'action culturelle, de recherche de nouveaux publics, de... d'événements qu'on pouvait monter pour les personnes âgées avec les enfants, avec... On le faisait sous la casquette associative pour un public Foséen. Alors, bien sûr, comme c'est un théâtre avec des recettes on essayait d'avoir un public, on ne demandait pas la carte d'identité aux gens en rentrant, « non, vous n'êtes pas de Fos, vous ne pouvez pas rentrer » au contraire, mais il y avait une logique plus de proximité au niveau de la commune, sachant qu'après c'était une logique de diffusion et de consommation pour les publics extérieurs qui assuraient, je mets des guillemets, une certaine ressource financière complémentaire à la subvention qui nous était versée. Ce qui était le cas dans l'ensemble des théâtres et qui est toujours le cas dans l'ensemble des théâtres, je pense à La Scène nationale de Martigues, elle fonctionne parce qu'il y a du public qui vient et elle ne cherche pas à savoir d'où vient le public, c'est pour eux que le public vient et pareil pour les cinémas.

Donc, ça, c'était jusqu'en 2002, date à laquelle j'ai rejoint l'équipe municipale avec donc, dès le départ, un siège, entre guillemets, au conseil municipal et un siège au niveau de l'intercommunalité, comme simple conseiller délégué communautaire au départ et comme

objectif de mettre en place une identité culturelle intercommunale avec la... la fin des associations, quand je dis la fin des associations, c'est le remplacement des associations par une structure commune à l'ensemble des lieux, et y compris, ceux des trois communes qui rejoignais l'intercommunalité en 2001-2002, Grans, Port-Saint-Louis et Cornillon pour effectivement pouvoir avoir un travail euh... le travail que faisait globalement chaque structure mais à sa petite échelle d'avoir ce travail sur le plan intercommunal, de générer quelques économies d'échelle aussi parce que l'on est dans une situation budgétaire qui est toujours difficile, les économies ne sont jamais négatives avec... comme point de départ, toute économie réalisée était réinjectée dans l'artistique. Ce n'était pas une économie pour une économie, ce qui est quand même un point intéressant.

0.10.54

Il fallait réduire le budget mais optimiser l'utilisation des budgets. Je sais plus pourquoi... rires... j'ai perdu le fil...

EP : On parlait de l'identité culturelle...

JH : Et de mettre en place une structure, ça a été La Régie *Scènes et Cinés* pour arriver à une politique culturelle intercommunale. C'était un peu mon parcours en termes d'élus, après, en termes professionnels, je fais autre chose, ça ne mérite pas d'être... rires...

EP : En tant qu'élus de Fos, qu'est-ce que vous portiez comme projet politique pour la ville de Fos mais représentant aussi l'intercommunalité ?

JH : C'est très difficile ça parce qu'en fait, on est partis d'une situation où chaque commune avait, j'allais dire son autonomie, son affiche et son... son point d'ancrage en termes de spectacles et de programmation pour arriver à une entité beaucoup plus large, dans laquelle, je mets des guillemets, la commune ne pouvait pas, c'est le sentiment qui existait au départ, ne pouvait pas y retrouver son identité. Avec la crainte aussi d'une dépersonnalisation des lieux qui auraient pu devenir une scène de programmation déconnectée des attentes ou des aspirations, je mets des guillemets à aspirations aussi parce qu'on n'est pas là pour répondre à la programmation ce n'est pas le public qui la fait mais... euh... si vous êtes dans une commune jeune, vous n'allez pas balancer de l'opérette en permanence, je veux dire. Il faut que la tessiture de la programmation soit en harmonie avec le public, ou une majorité des publics de la commune. Donc c'était une crainte qu'on avait... alors, très difficile, parce que je suis avec ma main droite élu de la commune, et avec ma main gauche élue d'Ouest Provence, ou réciproquement, pour ne pas faire de jaloux politique. Alors comment est-ce qu'on peut lorsque l'on est en réunion d'élus à Fos, face au maire de Fos, avoir un discours ? « il faut qu'il y ait une certaine qualité... d'humour, des têtes d'affiche, et que les gens puissent venir le dimanche etc. » et d'avoir face aux collègues de Fos, qui sont délégués intercommunaux, et au maire de Fos qui est vice-président d'Ouest Provence, et qui siège à la régie, un discours en disant, « on ne peut pas mettre des spectacles tous les dimanches, on ne peut pas mettre des têtes d'affiches tous les dimanches, et on ne peut pas mettre des spectacles tous les dimanches », « ah oui, mais tu m'as dit ça la semaine dernière à Fos ! », « oui, mais c'était à Fos, ce n'était pas à Ouest Provence ! ».

0.13.55

Y a une espèce de dichotomie ou d'écartèlement permanent qui n'est pas facile à gérer avec en prime, la problématique des lieux, on est dans un théâtre. Ce théâtre, c'est le seul qui existe à Fos sur mer, c'est la seule salle qui permette d'accueillir 600 personnes, assises correctement avec possibilité de faire le noir, d'avoir un son amplifié et d'avoir une projection pour une réunion, un comité d'entreprise, une association qui a besoin de

ça pour son truc... mais si elle a besoin de ça, ça occupe une équipe scénique et peut-être que ça peut tomber un jour de programmation ou de montage ou de démontage. Donc on est en permanence dans cet... le lieu doit être lieu d'activités, de pratiques culturelles, c'est aussi un lieu de vie pour les communes, pour d'autres activités, l'un devant pas empiéter sur l'autre. On est en permanence dans cet équilibre commune-intercommunalité. Le projet politique, très honnêtement, il n'y avait pas de projet arrêté au niveau de l'équipe municipale et du programme de campagne à l'exception peut-être effectivement, c'est une banalité... enfin... une banalité... euh... depuis très longtemps, on a deux salles de cinéma qui ont un taux de fréquentation de 45... entre 40 et 45 mille spectateurs par an, pour une commune de 15 000 habitants n'est pas... n'est pas neutre, ça fait quand même trois fois la population qui va au cinéma, donc, c'est le pouvoir de continuer cette fidélisation du public et en termes de spectacle vivant, une action forte qui est faite en direction du jeune public, avec comme idée de base si effectivement, que ce soit les scolaires, ou au niveau des centres aérés ou les jeunes publics venants du grand public, hors structures encadrées, ils feront les spectateurs de demain. Donc, on a eu tendance à travailler en direction du jeune public et un peu des publics défavorisés par le biais de billets accessibles financièrement, c'était la... ce qui faisait un peu l'ossature de la politique culturelle de... je parle là pour le spectacle vivant... parce qu'on a des projets en termes d'équipement... pour les associations, là on est sur une autre thématique... Donc ça, c'était quelque chose qui était porté par les élus de Fos qui lorsqu'ils sont arrivés, lorsque je suis arrivé à la régie ont dû le moduler, entre guillemets, parce qu'on n'allait pas spécialiser entre guillemets, un lieu jeune public, un lieu musique et un lieu théâtre pour effectivement pouvoir donner à chaque commune un équilibre dans sa programmation. Parce que la véritable intercommunalité, la véritable circulation des publics voudrait qu'on aille dans telle salle pour voir tel type de spectacle et dans telle autre ça... et sans se poser la question de savoir où l'on est, si on est à Fos, si on est à Port Saint-Louis ou si l'on est à Istres. Mais ça on se heurte d'abord des réalités de transport parce que tout le monde n'a pas des moyens de transport, donc c'est bien beau de vouloir dire « je veux que tout le monde puisse bénéficier d'un abonnement commun et d'aller n'importe » mais encore faut-il qu'ils puissent y aller, qu'ils aient les moyens financiers d'y aller parce qu'aujourd'hui à 1 euro et des poussières le litre de super, vous limiter quand même certains... certaines familles limitent les déplacements, ce qui est normal. Les bus ne peuvent pas remplacer, à toutes les heures du jour et de la nuit les véhicules de particuliers et on n'a pas un réseau qui est suffisamment dense en termes d'horaires pour couvrir les différents spectacles. Donc, il faut aussi donner à chaque commune les possibilités d'expression et de satisfaction pour les spectateurs, quelles que soient leur tranche d'âge et leur catégorie socioprofessionnelle. C'est un équilibre qui est toujours délicat.

EP : La commission culture existait avant 2002, je m'appuie ici sur les propos de M. Vidal, sauf qu'avec l'ouverture à trois nouvelles communes, l'occasion était donnée de repositionner, de réaffirmer en faisant en sorte que la commission culture travaille de manière régulière et de façon plus active pour penser et organiser la politique culturelle. Et donc grosso modo, c'est à partir de 2002 que les choses ont été réactivées, est-ce que vous pouvez me parler du travail qui est fait au sein de cette commission culture et comment par rapport à la régie, le travail s'est organisé entre élus pour vous entendre et décider de ce projet commun ?

JH : Le projet de la régie en fait, il a... la régie n'est qu'un aspect de la politique culturelle d'Ouest Provence, sur Ouest Provence, il y avait tout ce qui est conservatoire, j'en ai parlé. Il y a tout ce qui est médiathèque, pour lesquelles il existe un réseau de

médiathèques qui existe sur les trois communes historiques – Fos, Istres et Miramas – qui s'est étendu aux communes entrantes puisqu'il y a eu des médiathèques réalisées à Grans, Cornillon et Port Saint-Louis. Donc là, ça, c'était un premier aspect de la politique culturelle de l'intercommunalité.

Second aspect est le subventionnement de toutes les associations à vocation culturelle, donc quand on dit à vocation culturelle, si c'est avec des baskets ou des shorts, pour schématiser, ça reste aux communes, c'est du sport, tout le reste, que ce soit la peinture amateur, la musique, les danses folkloriques amateurs passent... est dans le secteur culturel, donc passe dans l'escarcelle d'Ouest Provence, avec des différences énormes dans les communes, je veux dire, certaines communes avaient... à Miramas, je crois qu'il y a 12 ou 13 associations de danse, sur Fos, il y en avait 1, plus tout le conservatoire, enfin Pulsion et le conservatoire. C'était un mélange un peu joyeux des genres. Donc la volonté de... créer la régie, c'est une volonté qui vient du Président d'Ouest Provence qui a dit « bon on va arrêter de proposer chacun quelque chose, mais il faut qu'on arrive à proposer quelque chose en commun, qu'on ait le même langage, dans la mesure où il y a des associations avec des présidents avec des conseils d'administrations etc. » [0.21.52] Y avait la régie directe à Miramas, c'est un peu difficile entre guillemets de se mettre d'accord sur... sur... alors d'abord éviter les doublons, pour pas qu'il y ait une tête d'affiche le même soir à Fos, à Istres et à Miramas, parce que je veux dire les publics sont pas extensibles, vous mettez pas Devos, Timsit et Bedos, à l'époque, en même temps, il arrive un moment où vous ne pouvez pas faire le plein entre guillemets sur les trois lieux, il n'y a que 90 mille habitants sur... Ouest Provence. Donc, ce... cette meilleure gestion des plannings, euh... d'avoir effectivement, au niveau des publics, un seul interlocuteur, je veux aller au spectacle, je veux aller voir un Opéra, y a La Flûte enchantée à Miramas, je peux prendre mon billet à Fos, je ne suis pas obligée d'aller à Miramas pour aller chercher un billet deux mois à l'avance pour y retourner au spectacle... le soir... le jour du spectacle. Tout ça avec la multiplicité des structures c'était peut-être plus difficile, il n'y a jamais eu... là je plaide... je reprends ma casquette d'ancien président d'association, on a jamais nous en tant qu'association, travaillé dans ce sens. Donc je veux dire, le jour où on nous a dit... où les élus nous ont dit « ce serait quand même bien que vous fassiez ça », ça n'a peut-être pas été vécu aussi sereinement que si ça avait été un projet apporté et mûri par les associations avant, avec toutes les difficultés que ça peut impliquer en termes d'harmonisation des tarifs etc.

Cette volonté, faut la redonner à Bernard Granié avec tout ce que ça a pu faire grincer comme dents au départ et comme craintes des professionnels de dire « ça y est, c'est des élus qui vont faire la programmation et qui vont chercher dans leur... [rires] dans leur programme télé ou leur... », parce que c'était un peu leur crainte qu'il y ait *Mon cul sur la commode* en permanence quoi... enfin... pour faire très simple... Et en fait, d'une manière progressive, la régie se met en place, les abonnements communs, le site internet, la programmation qui a été effectivement présentée aux élus parce qu'à un moment ou à un autre, il est peut-être important que les élus sachent ce qu'il va y avoir dans le lieu dont ils ont la gestion et savoir ce qu'il se... ce qui est... comment l'argent qui est mis à disposition est utilisé sans qu'il y ait eu, je veux dire... que ce soit au niveau du conseil d'administration de la régie ou de la commission culture dire : « non, lui, je n'en veux pas, je veux un tel à la place de lui et je veux... ». Pas du tout, il n'y a jamais eu... les élus ne se sont jamais immiscés dans la... dans la programmation. Bien évidemment on fait remonter des sentiments, des remarques qu'on peut avoir sur... « euh ben tiens, pourquoi est-ce qu'on ne peut pas avoir de spectacles la journée et de truc un peu... des classiques », c'est notre travail d'élus de faire remonter ce type d'infos, c'est le travail des techniciens et des programmeurs d'essayer de... en fonction des budgets et des disponibilités de... de palier à ça, mais il n'y a pas de séance de contrôle de la

programmation [0.25.05] en disant « lui non, lui oui, et ça et pourquoi pas ça... » pas du tout, ces craintes étant levées, la régie s'est mise en place et à commencer à fonctionner euh... chaque année... j'allais dire, chaque saison, il y a une nouvelle amélioration qui se met en place pour arriver à ce qu'il y ait un travail intelligent et commun. Pareil pour les associations, et là on est dans la commission culture, qui progressivement à balayer les actions de chaque association et de ce qui était fait avec les subventions pour pouvoir se recentrer sur tout ce qui avait une possibilité de rayonnement intercommunal. L'association de danse orientale qui est au Jas de Gouin à Fos, y a... ils travaillent dans un studio de 45 ou 55 m² je sais plus, ils ont 20 danseurs par séance, ils sont trop, ils sont à l'étroit, jamais ils feront une action intercommunale. Euh... ils sont très bien où ils sont et... ça suffit. Pareil pour l'école de musique de Fos, qui n'a jamais eu vocation à recruter entre guillemets... alors... je suis de Port de bouc, de n'importe où, je peux m'inscrire à l'école de musique de Fos, mais ils ne sont pas à la recherche d'une implantation sur l'ensemble du territoire avec une annexe, à Istres, à Miramas, etc. donc toutes ces associations ont été progressivement rebasculées aux communes, en termes de subventions et de relations, pour qu'effectivement, ne reste dans la commission culture d'Ouest Provence que les associations qui avaient vraiment une vocation intercommunale et au-delà de ça, les services d'Ouest Provence, je pense au centre d'art contemporain, à la médiathèque et au pôle du patrimoine, au sens historique du terme, ont eu comme mission par la commission d'étendre leurs activités à l'ensemble des communes, parce que le centre d'art contemporain est basé à Istres, c'est le musée qui n'est pas loin de l'ancien hôtel de ville. Le musée ne va pas être délocalisé ! on ne peut pas dire, on va faire 6 musées ou 6 ou 5 autres musées pour que l'art contemporain puisse aller dans d'autres communes. Par contre, ça n'empêche pas qu'il puisse y avoir des expositions, des transports, ou... je ne sais quelle opération qui permette soit d'amener des publics à des moments précis de Port Saint-Louis, Miramas etc. sur Istres, soit et c'est le cas aujourd'hui à Fos, d'avoir des expositions et des opérations qui sont initiées par le centre d'art contemporain mais dans la cafétéria du centre culturel. Alors là, l'opération d'aujourd'hui, c'est par exemple, en profitant on a un spectacle qui a lieu ou une création qui va être présentée ce soir, qui a été présentée hier en spectacle scolaire et ce soir en tout public, autour de la pudeur, cacher, vu pas vu etc. d'avoir un travail d'art contemporain et la galerie de prêt de la médiathèque, parce qu'on a une galerie de prêt d'œuvres d'art, l'artothèque, d'expositions d'œuvres, en plus c'est sous des rideaux, donc il faut soulever le rideau pour voir l'œuvre et euh... et les écoles qui ont participé à... qui sont venues dans le cadre de l'école du spectateurs, les élèves ont réalisé des lithographies dont certaines seront exposées et donc tout ça, ce sera dévoilé, entre guillemets, demain soir, donc mercredi soir, après le... le spectacle a lieu ce soir et demain soir il y a le vernissage. Donc ce travail d'appui ou de complémentarité avec une programmation de spectacle vivant, ça permet au centre d'art contemporain de montrer ce qu'il a dans ses collections, parce que l'artothèque a rejoint le centre d'art contemporain, et d'aller dans telle ou telle commune. Donc c'est ce travail de... de réseau ou de diffusion dans les communes, qui est à la base de la commande politique de la commission culture pour les différents services, là c'était un exemple très précis sur l'art contemporain. Là c'est pareil en termes de conférences sur le patrimoine où effectivement, le service du patrimoine était basé à Fos sur mer, géographiquement au pied de L'Hauture, que ce service réalisait régulièrement des conférences pour expliquer les amphores trouvées dans le port, les habitations médiévales au pied de L'Hauture, enfin j'en passe et des meilleurs, ils ne le faisaient qu'à Fos. Aujourd'hui, la programmation du patrimoine, c'est effectivement des conférences ou des rencontres thématiques et des expositions mais bon... en termes de conférences, à Port Saint-Louis, sur les crues du Rhône à travers les siècles, ce qui n'est pas un sujet anodin à Port Saint-Louis hein, puisque le Rhône hein... c'est sur les bories à

Grans où il y a effectivement bon... tout ce travail d'éclairage, de conférences qui se fait en fonction des communes et de l'intérêt des communes, ça a pu être fait grâce à cette volonté d'avoir un travail intercommunal et non plus une vision simplement « vous êtes basé à Istres, vous ne faites que d'Istres, vous êtes basé à Fos, vous restez Fosso-fosséen », quand on est au sein d'une entité... enfin d'une intercommunalité, ça ne veut plus rien dire, ce qui ne veut pas dire qu'il faut tout recentrer sur un lieu parce que c'est le chef-lieu de l'intercommunalité, donc tout se passe là-bas et les autres n'ont rien, ou n'ont à la limite que le transport pour y aller. C'est un peu facile aussi, l'équilibre il est là aussi. Ce n'est pas comme on parlait d'une gestion d'un équipement culturel, ce n'est pas simplement dire « j'ai un bâtiment, je le chauffe, je l'éclaire et je le ferme le soir, je le fais vivre, je lui mets des moyens humains qui permettent à un public d'y aller ». Pareil pour les pratiques artistiques ou les activités des services, ce n'est pas parce que le service est basé dans une commune qu'il reste dans cette commune, je veux dire, la majorité se fera là-bas bien sûr mais il faut qu'il puisse sortir et aller au contact des publics, plus lointains géographiquement.

On l'a fait pour la danse, le Conservatoire de danse est sur Istres, y a 5 studios, il doit y avoir à peu près 400 ou 500 m² de parquet de danse. C'est euh... c'est cours d'observation 1,2,3, élémentaire 1 etc. et l'éveil et l'initiation ? on a ouvert dans l'ensemble des communes, des sections éveil/initiation, pour des gamins de 4 à 7 ans pour qu'ils puissent avoir un premier contact avec la danse, mais un contact apporté par des professionnels, par des professeurs qui ont un diplôme d'État, qui ont une pédagogie et une façon de... bon... à 4 ans, vous n'allez pas sur les pointes, vous vous cassez les chevilles, le dos... y a des exigences physiques qu'ont ne peut pas avoir quand on a des danseurs de 4 ans et des danseurs de 15 ans ou plus. Donc ça... ces enseignants ont cette technicité, je ne sais pas comment on dit, pour... effectivement adapté le cursus et le parcours selon l'âge. Donc cette première découverte de la danse, elle est possible dans l'ensemble des communes, pas qu'au conservatoire d'Istres. Alors, c'est vrai que parfois on a des problèmes de lieux parce qu'on est moins bien équipé, ce qui est normal aussi, qu'un conservatoire parce qu'on ne va pas... mais on essaie de le faire et à des prix qui ne soient pas dissuasifs pour le public. Je veux dire, 40 euros à l'année et 10 euros de frais de dossier, bon, ce n'est pas un tarif dissuasif, je veux dire, après au conservatoire on passe à un niveau différente, mais il y a toujours eu la volonté de... d'accompagnement des publics au niveau financier et au niveau géographique, parce que là ça permet à des tout petits, d'avoir des contacts avec la danse où qu'il soit. Ça, c'est un rôle important aussi de la commission culture. C'est effectivement arriver à décroquer les lieux parce qu'on est plusieurs élus avec chacun une problématique communale qu'on essaie de traduire en termes intercommunaux. Parce que ce qui est bien pour les élèves, enfin pour les enfants d'une commune où il y a la chance d'avoir euh... ou un cinéma, ou un théâtre, ou un conservatoire, ou quelque chose, c'est bien aussi pour les enfants des autres communes où il n'y a pas forcément de conservatoire, mais bon... si il n'y a pas de conservatoire, on peut peut-être déplacer les professeurs, et ça, c'est le rôle de l'intercommunalité.

EP : Et vous alors, justement en tant qu'élus, est-ce que ce travail qui a été fait de développer la transversalité et de travailler plus directement avec les opérateurs culturels, est-ce que vous avez eu l'impression... est-ce que ce travail de la régie culturelle notamment, c'est ce que je connais le mieux, je ne me prononcerais pas sur le reste, mais est-ce que ça vous a permis d'avoir une meilleure compréhension réciproque des fonctions de chacun ? Même si la création de la régie est au départ une volonté politique qui a été imposée aux opérateurs, après dans la mise en œuvre, c'est un travail plus en commun, néanmoins on se rend compte que le politique est plus visible, quand on

regarde les plaquettes, les présentations de saison. On a l'impression que ces deux sphères sont peut-être un peu plus proches qu'elles ne l'étaient, enfin c'est une question ?

JH : Elles ne sont pas plus proches ! Le politique a repris la main, faut être clair. Une association, j'ai été président d'une association, je n'étais pas élu, forcément puisque j'avais des subventions de l'intercommunalité, donc je ne pouvais pas être à la fois élu et président d'une l'association. Donc l'association n'était... alors elle avait son existence et son activité, les élus avaient la mission, le rôle de support ou d'aide en termes matériel parce que le bâtiment ou en termes financier, à travers les subventions, avec effectivement une présence au conseil d'administration, les élus siègent dans les associations, au conseil d'administration mais n'ont pas une voix sur l'organisation, n'ont pas une voix sur les pratiques, quand je parle de pratiques, c'est par exemple, ce que je disais tout à l'heure en termes d'abonnement commun, je veux dire, l'élu qui était avec moi au conseil d'administration, à l'époque où j'étais président donc qui était au conseil municipal à Fos, jamais n'a... d'abord n'a jamais dit, il faut ouvrir, il faut arriver à une pratique d'abonnement et à une billetterie commune, de sites internet et de dieu sait quoi, et n'était que le représentant de la municipalité et du financeur dans l'association. Aujourd'hui, le conseil d'administration de *Scènes et Cinés* c'est 17 élus ! Point.

Je veux dire, il n'y a plus du tout comme dans une association de... de participation de... de représentants de la population en général, ou des adhérents en particulier. Dans ce sens oui, le politique est beaucoup plus présent qu'il ne l'était précédemment [rires]. Ça se traduit bon... c'est un peu le côté, j'allais dire vitrine des élus, par l'éditorial, par le jour de la présentation une présence des élus sur scène aux côtés des techniciens, ça oui, mais pour les techniciens, c'est toujours les techniciens qui ont les manettes en termes de programmation. Alors effectivement ils font valider la programmation comme ils la faisaient valider à leur conseil d'administration précédemment, je le redis, la validation n'est pas synonyme de spectacle imposé, de choix dirigé ou de refus de... ce sont des professionnels qui prennent leurs responsabilités aussi parce que bon, ils n'ont pas forcément vu tous les spectacles qu'ils programment, il y a là des choix qui sont faits parce que c'est telle compagnie et qu'on sait que telle compagnie fait un travail dans cette direction, le truc précédent c'était sympa, donc là, ça doit valoir le coup de... de retenir la création... et bon ben « on s'est un peu plantés, parce que finalement, c'est pas top, c'est pas encore au point », ça c'est le travail du programmeur et les élus ne s'immiscent pas là, à ce niveau-là dans le... alors effectivement les directives qui sont données sont plus des directives d'ordre général sur... sur un volume budgétaire à ne pas dépasser, matériellement, malheureusement on est obligés de tenir compte de ces réalités basement matérielles.

C'est effectivement un équilibre entre les différentes catégories de spectacles qui peuvent être proposés hein, catégorie A où l'on sait que c'est peut-être des spectacles qui ont un coût plus important mais parce que... parce que ce sont des acteurs qui bénéficient d'une notoriété plus grande, parce que ce sont des textes, soit des classiques parce que... on n'est pas obligés de faire du moderne à tout va, y a de très bons textes classiques et qui font autant de salles pleines que d'autres spectacles, donc ces spectacles de catégorie A euh... il faut quand même arriver à les équilibrer sur l'ensemble des théâtres et ne pas dire : « Ben, on met tout dans un endroit ». Ce rôle de vigilance ou de répartition, c'est effectivement le rôle des élus, mais je ne pense pas qu'il y ait de volonté... enfin... de... comment dire... c'est la seule prééminence des élus qu'on peut avoir dans l'organisation de la régie, le reste c'est effectivement les techniciens qui ont... quand je dis les techniciens, c'est donc la direction de la programmation qui a tout la latitude pour faire

son travail avec les moyens qu'on lui donne, je veux dire... et les retours qu'on peut en avoir en disant ben voilà « vous nous avez confié tel budget, voilà ce qu'on vous propose sur l'année, et banco », le choix des visuels et de la plaquette est effectivement validée par les élus, y a une consultation qui est fait au départ par x agences, on a 3 ou 4 projets et euh... sur les 3 ou 4, les techniciens en retiennent 2, 2 ou 3, y a 7 ou 8 projets au départ, les techniciens en retiennent 2 ou 3, et puis les élus finalisent le choix, mais c'est pas quelque chose qui... je veux dire, on est plus là en rôle d'arbitre, parce qu'entre les techniciens de Fos, de Miramas [rires], et de Port Saint-Louis, les sensibilités peuvent être différentes, donc là, c'est plus un rôle d'arbitre entre guillemets pour le choix des plaquettes mais, une fois qu'on est sur le choix du visuel, l'essentiel du travail a été fait [rires].

EP : J'ai regardé la liste des commissions, et il s'avère que vous êtes à la fois dans la commission culture et dans la commission communication, [rires de mon interlocuteur] alors du coup, je me suis interrogé sur le lien, est-ce qu'il y a une volonté...

JH : Alors, non, je n'en ai pas parlé tout à l'heure, je vais vous le dire... euh... dans une autre vie [rires] non j'ai été directeur de la communication pour plusieurs collectivités locales et pour un groupe de grande distribution, c'est ma formation de base et c'est... c'est pour ça que je suis effectivement dans la commission communication, mais ça n'a rien à voir avec... ça, c'est personnel entre guillemets, ce n'est pas parce que je suis élu aux pratiques culturelles que je siége à la commission communication.

EP : Non, mais je voulais savoir si il y avait un lien...

JH : Non, non mais... mais le lien il est parce que c'est moi et que j'ai ce parcours professionnel et pas du tout parce que celui qui siége à la régie de *Scènes et Cinés* ou à la commission culture siége également à la commission communication. Je veux dire ce sont deux choses distinctes.

EP : Par rapport à la régie, quel serait le bilan qu'on pourrait tirer, on en est à la 4e saison cette année, euh... un bilan que ce soit d'un point de vue de l'organisation, des publics, les retours, toujours grâce à ces deux casquettes, du fait je pense des modalités d'accession au siège, quand on est élu, conseiller municipal, on est élu au suffrage universel direct et quand on est délégué communautaire, ça se passe au second degré, j'imagine que c'est en tant qu'élu conseiller municipal que vous avez plus de liens avec les publics peut-être ou que peut-être vous êtes plus visible, et que voilà... quel serait le bilan que vous, feriez-vous, personnellement, en tant qu'élu avec ces deux casquettes, de la régie ?

JH : Le bilan de la régie, il est... je vais dire... globalement positif. Globalement, parce que oui, on est arrivé à une image, à un programme, à une mise en commun de moyens, de lieux etc. euh... moins intéressant le fait de ne pas avoir suffisamment d'autonomie financière et administrative parce que l'on est dans une structure qui est... qui est une structure publique avec ses règles et ses contraintes. Bon, je veux dire, par rapport à une association, c'est beaucoup moins souple et moins, moins facile. Et lorsqu'on a, entre guillemets, une idée ou une opportunité d'action, et ben c'est beaucoup plus long à mettre en œuvre que ben... lorsqu'on est une association, on dit tiens [claquement de doigt] : « ah ouais, on va faire venir un tel, on va faire un truc, monter un coup » donc je veux dire, il y a ce côté plus lourd et difficile qui... qui va un peu... qui fait pencher la balance du bilan de l'autre côté. Euh... c'est du 80/20, ou du 70/30, on a plus d'aspects positifs

que d'aspects négatifs. Alors après en termes, strictement d' élu... [silence] oui, on est élu au suffrage universel direct au niveau de... à l'échelon communal et au niveau intercommunal, on n'a pas de contact avec les autres publics ou les autres communes, euh... moi j'ai plus de contact avec les associations, et les publics des différentes communes qu'au niveau strictement communal, tout simplement, parce qu'il y en a beaucoup plus que sur Fos. Et que... je veux dire... le fait d'être élu... alors on peut effectivement concevoir son travail d' élu en termes de... il faut que je fasse plaisir à un maximum de monde pour qu'au prochain coup, ils ne me rayent pas sur la liste quoi... [rires] euh... et que je représente... moi, je ne réfléchis pas comme ça, donc, euh... c'est pour ça que je vais très régulièrement à plein de manifestations que ce soit à Istres, à Miramas, à Grans sans me dire : « tiens, là je ne suis pas allée à Fos, je devrais aller à Fos et qu'à Fos ».

Donc, je... peut-être que je suis en avance, entre guillemets, sur l'intercommunalité et que j'ai plus intégré que certains, et je n'émet pas de jugement de valeurs là-dessus, la notion d'intercommunalité, mais à partir d'un moment où l'on travaille sur un secteur qui... je veux dire la pratique de la musique ou de la danse, ou aller au théâtre, ce n'est pas réserver à telle ou telle commune, je veux dire c'est des gens qui en ont envie et qui veulent avoir des opportunités pour les faire. Et donc, ces gens-là il faut pouvoir les toucher pour qu'ils soient... bon peut-être que je suis un mauvais politique et que je ne serais pas réélu en 2014, mais tant pis, mais là au moins je fais ce que je crois intéressant de faire à savoir, le développement de la danse ça va se faire sur l'ensemble des communes et que je vais voir mes collègues de l'ensemble des communes qui eux-mêmes viennent régulièrement ici aussi, je veux dire, les associations, et les publics des autres communes, je les rencontre au moins autant ou quasiment autant que ceux de Fos.

EP : Je parlais de visibilité parce que quand j'ai interrogé quelques spectateurs, c'est vrai que ça reste un peu... par exemple, quand on parle de la régie, et pourtant ce sont des gens qui viennent souvent, ils gardent encore et c'est normal, le référentiel de la directrice du théâtre, et mon analyse elle était celle-ci, c'était que parce que l'on est sur un mode électif qui n'est pas direct etc. mon hypothèse quand à la visibilité, c'est principalement lié à... et que du coup, tout ce qui est relatif à Ouest Provence et à la régie reste encore quelque chose qui est associé à de l'administratif, à une machine que l'on perçoit comme étant importante, mais qui est peut-être moins...

JH : Ça, c'est en termes de proximité, et ça, on n'arrivera jamais à l'enlever. En termes de proximité, la première personne à laquelle on s'adresse, c'est le maire, dans une commune, ou ses adjoints si il y a effectivement bon... et le maire est responsable de tout, et tout passe par le maire, donc, euh... on aura jamais à ce niveau-là une autre visibilité qu'une visibilité à l'échelon communal. Ça, c'est dans l'image et l'acceptation qu'a le public de ce qui se passe. Moi ce qui m'intéresse, ce n'est pas de dire, c'est un tel ou c'est un tel, c'est que la personne qui vient au théâtre, puisse rentrer dans une salle confortable euh... où il ne fasse pas ni trop chaud, ni trop froid, soit bien assise et assiste à un spectacle de qualité, après il faut qu'elle ressorte contente, je ne veux pas qu'elle ressorte en disant merci Ouest Provence, ou merci la ville, je veux simplement qu'elle ressorte contente, on ne va pas commencer tous les spectacles en disant : « ce spectacle vous est proposé par l'intercommunalité ». Donc, là je suis plus dans le... l'action... la satisfaction d'un besoin ou d'une attente que dans la mise en avant d'une structure ou d'un moyen, et quand on parle d'un conservatoire, on dit que c'est un conservatoire national, parce que c'est son label, mais euh... y a pas de... mise en avant de telle ou telle structure autour de ça. Ce qu'il faut, c'est que les gens qui fréquentent l'établissement soient encadrés, aidés,

qu'ils aient des lieux d'expression, et ensuite, chacun... chaque élu effectivement après, dans son bilan, et là on est sur un terrain plus politique va dire : « mon travail au sein de l'intercommunalité ça a été de permettre à... tel public, à tel... de se développer... », mais au quotidien, je veux dire, moi je réagis pas de cette manière, je le mettrais dans mon bilan bien évidemment et le maire le mettra dans son bilan et celui de son équipe, comme dans les autres communes, et c'est pour ça qu'on aura toujours ce petit décalage, entre guillemets, entre l'échelon communal où l'on veut se faire briller, au sens noble du terme, et l'échelon intercommunal qui est plus anonyme, parce qu'il n'y a pas de relation directe avec l'électeur, qui est notre... notre sanction entre guillemets, la sanction de notre travail.

EP : Je vais revenir sur la régie... dites-moi...

JH : [il regarde sa montre] Pas trop... c'est la dernière question... [rires]

EP : Alors, juste les publics, et après j'aurais une dernière question qui concerne la ville de Fos. La dernière question concernant les publics et qui va dans le même sens que la question du bilan à savoir si vous avez eu des retours en tant qu'élu sur ces 4 programmations...

JH : En fait, je n'ai pas de retour direct des publics, j'ai des retours lorsque je viens au spectacle, et j'y vais assez souvent, et que je croise des personnes que je connais et ça c'est normal qu'on discute hein... Et là d'une manière générale, les retours sont positifs, non pas sur la régie mais sur la programmation du lieu où l'on se trouve, parce que les gens ne parlent que du lieu où l'on se trouve : « c'est le troisième spectacle que je vois cette année, c'est sympa et tout etc. », c'est le public généraliste que je rencontre, je ne parle pas des gens qui sont entre guillemets, spécialistes de tel ou tel... type de théâtre, ou qui sont des accros de jazz, etc. et eux, ils vont avoir un discours un peu plus intercommunal en disant : « oui, on peut aller à tel ou tel endroit, là c'est bien, ça, c'est amélioré, y a plus de... ou y a moins de... » bon, mais le public que je croise, les gens que je connais, ont effectivement un regard très local et n'ont pas forcément vécu de changement particulier entre l'association et la régie et ils n'ont pas ce sentiment, et ils n'ont pas à l'avoir parce que quand vous allez dans un lieu, vous ne vous posez pas la question... si vous allez au théâtre à Marseille, à La Crique, vous n'avez pas à savoir... enfin votre première question n'est pas de savoir qui le gère et de quelle façon, vous allez voir le spectacle.

Et... j'allais dire, ça c'est la rançon ou le retour de la non-notoriété, les publics, enfin les gens qui ne sont pas de Fos, ou qui sont d'autres communes et que je ne connais pas, je n'ai pas de contact avec eux, donc, je n'ai pas de retour direct, alors c'est peut-être un point qu'il faudra... pour les prochaines saisons, mettre en avant au niveau de la régie, c'est effectivement une enquête de satisfaction euh... pour savoir comment les programmations sont perçues par l'ensemble des publics qui les fréquentent mais aussi par les gens qui n'y vont pas... parce que c'est pas... le tout n'est pas de se faire plaisir en disant : « ben tiens, j'ai x milliers de personnes qui viennent, je vais leur poser la question, ils vont dire, oui, on est venus et c'était bien. » mais pourquoi est-ce qu'au-delà de ces x milliers de personnes, y en a x fois plus qui ne sont pas venus et c'est aussi à ces publics qu'il faut s'adresser parce que... je veux dire, on ne va pas tourner en cercle fermé indéfiniment aussi. Il faudra un jour ou l'autre le... jeune public, c'était pour trouver de nouveaux publics, y a d'autres moyens aussi pour trouver des publics et de

savoir quel est leur regard et ça on ne l'a pas, je crois que ça se sera le point important à mettre en œuvre pour les prochaines saisons.

EP : Dernière question, sur Fos-sur-Mer et son identité, elle fait partie des trois villes historiques de l'ancienne ville nouvelle, et...

JH : Fos-sur-Mer c'est 80 % des recettes d'Ouest Provence, et c'est... et c'est... 20 % de la population d'Ouest Provence. Donc une fois qu'on a dit ça et qu'on a dit qu'euh... si on applique bêtement un ratio de répartition des richesses en fonction du nombre d'habitants que ce soit pour les équipements ou les programmations des lieux, donc forcément ! il faut que l'idée intercommunale soit bien expliquée aux habitants de Fos pour qu'ils comprennent qu'ils ne sont pas lésés, parce que ce n'est pas parce que vous avez 80 % des richesses que vous allez créer 80 % des équipements sur votre territoire. Parce que d'abord on a pas la place, parce que d'abord on a pas les publics qui les feront vivre et donc le débat il est pas facile, alors bien sûr, on peut toujours avoir envie d'avoir plus de moyens parce qu'on apporte plus de recettes mais après le débat se répartit aussi au niveau des autres communes, et... les contraintes d'une commune centre comme Istres ne sont pas les mêmes que les contraintes d'une ville comme Fos, donc là c'est un débat je dirais qui se discute plus au niveau des maires, au sein de l'intercommunalité, mais à l'échelon des maires qu'à l'échelon des simples conseils municipaux ou même des adjoints et là les rapports sont liés à des transferts de recettes et de moyens et donc là c'est plutôt à l'échelon des maires que ça se discute plutôt qu'à notre niveau.

EP : Est-ce que vous me permettez une toute dernière question sur la réforme des collectivités territoriales et notamment sur la taxe professionnelle qui devrait être supprimée en 2010 par rapport à la question de la culture. Comment en tant qu'élu vous appréhendez ou vous... quel est votre sentiment quant à...

JH : Quand on sait que la taxe professionnelle à Ouest Provence, c'est 140 millions d'euros de recettes par an et qu'avec la nouvelle taxe on va récupérer 40 millions, hein, la nouvelle taxe locale, la CET, j'en passe et des meilleures, les éoliennes, et le téléphone et je ne sais pas quoi, on va récupérer 40 millions, et il manque 100 millions et l'État nous dit : « je compense », quand on regarde bêtement... enfin bêtement... l'évolution de la dotation globale de fonctionnement, la dotation d'équipement, enfin les différentes dotations de l'État ne serait-ce que sur les 10 dernières années pour Ouest Provence, la courbe a plus tendance à baisser qu'à monter, alors que le coût de la vie a plus tendance à monter qu'à baisser. Donc, les promesses n'engageant que ceux qui y croient, et bien moi, je n'y crois pas à la compensation... je sais pas du tout, où on va mais j'ai un peu peur qu'on ait mangé notre pain blanc et que... les... les choix vont être plus drastiques en termes de budget, parce que la culture, c'est important la culture, mais si vous avez le ventre vide, ça passe en dernier la culture, et on a aujourd'hui malheureusement sur Fos, et ailleurs, mais sur Fos, y a une tendance à un public avec des difficultés sociales, y a des problèmes d'emplois qui ont tendance à augmenter, si on a moins de moyens pour le faire c'est vrai qu'il y aura obligatoirement des choix, et... je ne dis pas que j'en suis heureux mais... malheureusement j'ai peur que la culture fasse partie des premiers budgets qui soient revus, pas supprimés mais qui soient revus, c'est vrai qu'on a... les... moyens, les opérations qu'on a pu mener à une certaine époque seront peut-être réduites ou revus... pas facile comme sujet, mais je crois qu'on est là dans le... on y est là, elle a été votée par le Sénat et par la chambre... par les députés donc, j'ai peur qu'il n'y ait pas de retour en arrière. [rires] je vous bouscule mais j'ai un autre rendez-vous

EP : Merci à vous...

Fin

Entretien n°10

Nicole Joulia, centre administratif, Istres, le 12 janvier 2010

Emilie Pamart : J'ai plusieurs questions mais je ne vais pas forcément suivre... l'objectif c'est que vous suiviez comme ça le fil de votre pensée puis, moi, je rebondirai sur ce que vous me direz. Mais néanmoins, ma première question qui va permettre un peu de lancer la discussion, ça va être de vous demander de décrire votre parcours professionnel, vous le commencez où vous le souhaitez mais ce qui est intéressant c'est peut-être de revenir à l'époque où vous étiez notamment dans les mouvements associatifs qui sont à l'origine de la création par exemple de La Maison de la Danse. Je ne connais pas votre parcours en détail c'est pour ça aussi que je vous interroge pour que vous me parliez de ce parcours et de comment vous en êtes venue aujourd'hui à être... vous avez été Maire d'Istres, aujourd'hui vous êtes 1^{re} adjointe déléguée à la culture et très mobilisée par ces questions culturelles que ce soit à un niveau communal ou à un niveau intercommunal...

Nicole Joulia : Donc, moi... de profession, je suis enseignante d'éducation physique et euh... optionnaire danse on va dire, dès le départ, donc, c'est après avoir été sportive de haut niveau dans une autre discipline, c'est vraiment par la danse, en l'enseignant en milieu scolaire, que l'aventure de la Maison de la danse a commencé. Ce qui s'appelait l'ASU (association sportive) à l'époque est devenue l'UNSS (union nationale sport scolaire) a été le terreau du développement de la danse à Istres avec euh... un petit groupe d'une trentaine au départ, puis une cinquantaine, puis des spectacles, donc voilà, pendant quelques années comme ça avec mes élèves du collège et puis à un moment donné, quand les élèves du collège sont devenues plus grandes et sont parties au lycée, euh... s'est posée la question de la... comment on arrive à poursuivre cette aventure à partir du moment où il n'y a plus dans l'établissement d'accueil, la danse qui soit proposée comme une activité. Donc, la création d'une section, d'une association qui a énormément grossi en peu de temps jusqu'à arriver à plus de 1 500 adhérents. Avec toujours, le... l'idée... une double idée, l'exigence de la qualité dans la pratique amateur, c'est-à-dire d'avoir vraiment tout le temps, des gens de qualité, au niveau de l'enseignement et l'ouverture, sur tous les âges, sur tous les publics, sur toutes les disciplines, voilà... donc euh... ça c'est vraiment du début jusqu'à la fin ce qui a centré mon action en fait. [pause dans l'enregistrement, s'adresser au secrétariat]

Donc... de cette association après, qui est née de l'école hein, je suis toujours rattachée à ça, c'est l'école qui, à un moment donné, a donné naissance à... pour moi à l'association et qui elle-même a poussé au niveau politique pour avoir un équipement. Pour avoir un équipement qui, à l'époque, où Istres était ville la plus sportive hein, et où le sport avait été choisi justement comme un élément de cohésion, entre les Istréens qui venaient d'un peu partout avec le développement de la zone industrielle, beaucoup de publics, des Lorrains, des gens venus d'ailleurs et pas des Provençaux donc, à un moment donné, comment arriver à faire prendre quelque chose, et le sport avait été le premier vecteur et puis... au niveau de la culture, n'y avait pas grand-chose, donc, je me souviens qu'on était allés voir François Bernardini à l'époque et puis le maire Jacques Siffres, en disant, « écoutez il y a... plus de mille à l'époque, plus de mille, 1 200 adhérents, on n'a pas de lieu, y a des gymnases, y a des terrains, y a... nous, on a besoin d'un lieu spécifique. » Et en effet, la chance qu'on a eue là c'est d'avoir l'écoute quand même hein, bon, l'avantage qu'on avait c'est d'avoir le nombre, ce qui n'est pas négligeable pour un élu

hein, maintenant je le vois de l'autre côté [rires]. Donc, y avait cette force de l'association, qui était la plus grosse association de la ville et qui le demeure et en même temps, l'écoute en face des politiques pour... dire « bon ben d'accord ! ». Le courage politique en fait aussi, parce que... au sein de l'équipe de... de l'époque, certains disaient « mais, attendez, la danse c'est une mode ! donc, voilà, dans trois ans, on entend plus parler de tout ça euh... », et non, donc du coup, construction de la maison de la danse avec... euh... un équipement à la dimension de l'association, un réel... une réelle écoute des besoins, quand on a dit « il nous faut 4 studios, en plus de ce qui existe », on nous a pas dit « bon, ils demandent 4 alors on va en faire 2 », hein, ça a été vraiment dans la confiance, on a été partenaire dans le choix de l'architecte, on a discuté avec lui, vraiment, des aménagements, donc voilà cet équipement qui sort de terre avec... une ouverture sur la formation, sur la sensibilisation des publics, sur les scolaires, sur le monde professionnel, tout un éventail qui rend cohérent d'après moi, l'action qu'on peut avoir à partir d'une ville sur... euh, un public à partir d'un vecteur essentiel qu'est la danse, qui est au croisement en fait... de... moi je dis pas du sport et de l'art, parce que la danse pour moi, c'est vraiment une activité artistique, mais une activité physique !

Et dans une ville comme Istres, ville la plus sportive, y a ça derrière, quand même hein ? Quand même, et... la danse c'est quand même un moyen, parce que le corps est en jeu, en première ligne, c'est un moyen essentiel de communication entre les gens. On le voit au niveau scolaire, quand il s'agit de faire confiance et de chanter ensemble, ce n'est pas la même chose que quand il s'agit de faire peser le poids de son corps sur le corps de l'autre. Y a d'autres enjeux quoi, y a d'autres choses qui sont essentielles en particulier, au niveau de l'éducation. Au niveau de l'apprentissage, de la sensibilisation au niveau scolaire. Donc voilà, cet établissement s'est enrichi au fil des années et puis en... à deux reprises, on m'a sollicitée pour faire partie de l'équipe municipale à ce moment-là et... et pour moi ce n'était pas un monde qui me paraissait euh... fait pour moi. Et puis, en... ça c'était en 89, puis en 95, je n'y suis pas allée, et en 95, en discutant avec les politiques, je me souviens, en discutant avec François Bernardini en particulier, il me disait, « mais tu sais y a des choses que peut-être tu pourrais faire en tant qu'élue et que... et qu'il est plus difficile de faire simplement en tant que directeur d'un équipement culturel ». Parce que... un de mes objectifs, c'était tout le temps de faire entrer dans ce sanctuaire de La Maison de la danse des publics qui... naturellement euh... ne se sentaient pas à l'aise, ne passaient pas la porte. Et même quand il n'y avait aucune barrière d'ordre financière, euh... on disait « il suffit que les gens viennent », ils nous disent « on a pas les moyens », ça allait jusqu'à la gratuité hein... et pourtant euh... on en avait peu... on en avait pas assez en tout cas à mon... goût hein... malgré les ponts qu'on pouvait faire avec l'école, euh... mais... ça s'est resté dans ma tête entre 95 et puis 2001, l'année où j'ai dit « bon... on va voir euh... peut-être qu'il a raison et que vu d'un autre angle, on peut faire bouger les choses plus radicalement, ou s'engager différemment en tout cas ».

Donc en 2001, euh... j'étais donc directrice de La Maison de la danse, j'ai passé le cap pour devenir élue à la ville d'Istres et donc élue à la culture. Euh... voilà, ça, c'est 2001, ensuite bon, on a un collègue de l'équipe, l'adjoint à l'éducation, au sport et à l'enfance qui est décédé en 2003 ou 4, et... donc j'ai pris l'éducation, le sport et l'enfance, ce qui m'a fait voir un autre pan de l'activité. Bon, la vie politique istréenne est... [rires] a été très bousculée pendant ce dernier mandat, donc en effet, je me suis retrouvée maire en 2006, et voilà, aujourd'hui je suis première adjointe chargée de la culture et volontairement aussi, à ma demande, chargée de la politique de la ville. Et je trouve que souvent on a l'impression que ce sont deux délégations qui peuvent être euh... très opposées quoi, souvent on me dit « oh là ! d'un monde à l'autre ». Et, moi je trouve que

c'est assez cohérent d'avoir les deux et... c'est un véritable choix parce que les deux délégations sont très transversales. Je trouve que les deux délégations sont très transversales voilà !

EP : On a parlé principalement de l'échelon communal, comment est-ce que... quand j'ai interrogé les autres élus, c'est cette question qui est intéressante de... être élu à un niveau communal et être délégué communautaire à un niveau intercommunal, vous pourriez peut-être me parler de cette fonction de déléguée communautaire à l'intercommunalité, et de savoir comment se fait la jonction ou pas, comment se fait l'articulation du moins entre ses deux fonctions ?

NJ : Alors deux périodes déjà, parce qu'il y a avant la régie, et après la régie. Avant la régie, depuis 95, la compétence culture avait été déléguée à l'intercommunalité au SAN, au moment où il y avait les trois villes, Istres, Fos et Miramas et... en fait, il s'agissait pour l'intercommunalité d'assumer essentiellement tout ce qui concernait le financement, investissement et fonctionnement hein. D'ailleurs, chaque ville menait sa propre politique culturelle avec ses propres objectifs et... je crois pouvoir dire qu'Istres avait quand même déjà en 95, une vision d'une politique culturelle et un certain nombre d'équipements déjà sur le territoire, parce que là on a 8 équipements lourds quand même sur la ville.

Donc, il y a les trois de la régie, le café musique L'Usine, le théâtre, et le cinéma mais à côté la médiathèque, le centre d'art contemporain, le musée archéologique, le conservatoire musique et danse donc un panel vraiment assez complet au niveau de... et puis... ambitieux au niveau de la politique culturelle et... là pas de problème après Le Président a voulu que tous les équipements... passons surtout sur le spectacle vivant parce que... c'est ça en fait... ici en tout cas mais je crois aussi ailleurs, c'est le spectacle vivant qui est une des vitrines importantes et qui focalise quand même beaucoup le regard des élus. C'est-à-dire qu'à la limite, la médiathèque, les établissements d'enseignement, ils ne s'en occupent pas. Moi, je ne trouve pas assez, ils s'en occupent peu. Euh... le musée archéologique, pas du tout euh... donc, ça, c'est vraiment le côté euh... peut-être le plus visible hein aussi, en termes de programmation qui est très régulière, qui fait l'objet de communication dans la presse et autre et Le Président a voulu que tout le monde ait le même statut. Je me souviens qu'à l'époque, on avait fait un après-midi, ou une journée même de réflexion là-dessus et nous étions arrivés à la conclusion parce que nous nous étions en association au niveau de L'Usine et du théâtre, Fos était en association aussi, Miramas était en régie, euh... les trois autres petites communes arrivaient euh... Cornillon, avec pas de programmation, Grans, quasiment pas, Port Saint-Louis, un petit peu de théâtre et un petit peu de cinéma. Mais les trois villes en tout cas historiques, on est arrivés, y compris Jean Hetsch d'ailleurs de Fos à dire ben... la meilleure solution, c'est quand même l'association, celle qui fait perdurer les financements avec nos partenaires, celle qui rend le plus disponible l'organisation, la plus souple l'organisation par rapport aux spectacles et celle qui implique quand même les citoyens, aussi... et puis le Président n'a pas souhaité nous suivre, parce qu'il faut le rappeler quand même...

EP : C'était pour créer une association type loi 1901 ?

NJ : Voilà, c'était en fait... moi... certains auraient voulu nous faire croire que c'était presque illégal ou que c'était limite juridique, de rester en système associatif avec les financements aussi conséquents, donc il y avait eu une étude hein, qui avait été faite par une juriste de Lyon spécialisée dans le domaine des associations et elle avait conclu que

ça pouvait rester en association, hein, y a d'autres exemples. Mais Le Président, et c'est son choix, ne l'a pas souhaité, et on est passé en système de régie, donc la régie Scènes & Cinés avec une espèce d'usine à gaz dans laquelle on a mélangé... euh... je dirai après pour moi le positif de la régie et puis le négatif. Le positif, on arrive à harmoniser administrativement les choses, c'est-à-dire qu'il y a une même billetterie, qu'on peut par rapport au public commander, avoir des billets, aussi bien à la Colonne, à Fos, à l'Olivier etc. l'harmonisation des tarifs, hein, c'est-à-dire que l'organisation administrative, l'harmonisation des tarifs, c'est un plus, je pense indéniablement, c'est bien. Après de l'autre côté, et là, c'est la position d'Istres en fait qui est certainement atypique par rapport aux autres. C'est-à-dire que nous, on a eu vraiment l'impression d'y perdre notre... autonomie, notre objectif, nos propres objectifs, et d'avoir un nivellement par le moyen. Euh... les établissements, les équipements, ce que je trouve dommageable c'est que les équipements n'ont plus eu de direction artistique mais des directions administratives et que donc... les anciens directeurs d'établissements, pour nous, Patrick Pointès est resté directeur du cinéma, là encore les cinémas ont moins de... euh... pas d'importance hein mais... le regard c'était surtout sur l'Usine et L'Olivier. À la fois pour des raisons politiques et pour des raisons dont on parlait tout à l'heure.

Et on avait deux professionnels euh... qui étaient à la tête de ces équipements... euh... la nouvelle organisation a fait qu'on les a sortis, ça c'est pour des raisons politiques, on les a sortis des établissements, parce qu'ils étaient certainement trop proches de nous politiquement et que c'était pas... voilà, ils étaient peut-être un peu suspects par rapport au Président du SAN et au Président de la régie d'ailleurs, on les a sortis et on leur a donné des missions transversales, ce que je ne remets pas en question parce que... ils ont des compétences... et c'est bien qu'on les partage mais ils les auraient tout à fait assumer en gardant la direction artistique d'un lieu. Et que... sans direction artistique, pour moi, un lieu n'est plus dans sa vocation culturelle, hein, ça devient... comme la médiathèque d'ailleurs hein, qui a perdu son directeur aussi et qui devient... malheureusement un grand centre de documentation qui ne développe plus assez de projets culturels liés à son activité. Là c'est pareil, je trouve que... on a beau... et c'est le rôle du politique que de dire « bon tout va bien, tout est, mais c'est tellement magnifique la régie » donc, pour nous, résultats des courses moins de... euh... moins de projets que l'on peut faire résonner des équipements vers le reste des structures de la ville. C'est-à-dire qu'on est plus... parce qu'il ne faut pas se leurrer hein, ce n'est pas au sein du conseil d'administration de la régie qu'on peut... faire remonter des projets. On va pouvoir en mettre un, en mettre deux, mais on parle beaucoup d'argent, on parle beaucoup de projets euh... financiers, de projets administratifs, mais si on a besoin, avec les centres sociaux, avec EPJ [Espace Pluriels Jeunes], avec euh... d'avoir des choses fortes, c'est plus compliqué, c'est plus compliqué. Parce que pour la programmation c'est un tel, pour l'action culturelle c'est une autre, qui est à Miramas, pour le jeune public, c'est une autre qui est à Fos, y a plein d'interlocuteurs mais il n'y a plus un projet au moins d'établissement. Deuxième problème, on a perdu nos labels, et ça malheureusement je regrette d'avoir eu raison quand je leur ai annoncé, je leur ai dit « mais avec ça, on perdra les financements DRAC, et on perdra nos labels », on nous a dit « non, non, on ne perdra rien », résultat, on a perdu.

EP : Et quel est justement par rapport à la perte de ces labels, les justifications de l'État, vis-à-vis de ce retrait, en termes de financement, parce que c'est aussi des financements qui accompagnent ces labels, voilà, quelle était la justification ?

NJ : La justification, c'était les deux choses, c'était il n'y a plus de projet artistique, donc, le label il est donné à un porteur de projet, donc c'est parce qu'il y a un projet artistique que... il y a label, en particulier pour l'État, qui était un gros financeur quand même qu'on a perdu. Et puis, euh... l'État ne reconnaissait pas non plus, dans cette grosse machine, un projet, parce que les trois secteurs ont des logiques différentes. Alors le cinéma, ça paraît évident, c'est vraiment... ça n'a rien à voir, on le voit en ce moment avec la discussion sur... euh... tout ce qui concerne le personnel. Y a de gros soucis en ce moment par rapport au statut des personnels, à la signature des conventions du... du projet, les syndicats ne signent pas euh... voilà, y a un projet qu'on a du mal à installer sur des agents parce que les fonctionnements ne sont pas les mêmes... hein, ceux qui travaillent et puis les... SYNDEAC par rapport aux organisations professionnelles cinéma et même dans le spectacle vivant dans le café musique et les théâtres, ce n'est encore pas tout à fait la même chose. Hein, avec le café musique, les producteurs, les... c'est un monde particulier, un peu lié au show-biz et puis le monde culturel plus pur et dur des théâtres. Y a trois choses, donc la DRAC avait soufflé « faites trois régies : Théâtres, Café-musiques, et cinémas », ça n'a pas été le choix, donc du coup, ce qu'ils avaient annoncé, ils l'ont fait.

EP : Donc c'était le fait de mélanger comme ça plusieurs secteurs qui pour la DRAC a été synonyme de perte d'un projet artistique...

NJ : Ça et la perte des porteurs artistiques par lieu. De dire on va donner un label mais on ne sait pas pourquoi, à qui, qui le fait vivre, comment on arrive à avoir un partenariat...

EP : Donc, est-ce qu'il y a eu une reconnaissance, parce que c'est compliqué hein, parce que la régie comme ça, telle qu'elle est, y a très peu d'exemples en France de ce type, donc il n'y avait pas non plus de reconnaissance de la direction de la régie à travers la figure de Mokhtar Bénaouda comme porteur général... ?

NJ : Je ne pense pas parce que le résultat des courses c'est que... il n'y a pas. Il n'y a pas, parce que là, on a un directeur qui n'est pas un directeur artistique. On a un directeur de la régie qui n'est pas un directeur artistique, qui d'ailleurs ne se cache pas qu'il ne vient pas du milieu artistique et culturel, qui était dans le domaine social avant de venir là, ce qui n'est pas du tout un reproche hein... dans ma bouche mais qui, pour moi, pose problème par rapport au partenariat avec les tutelles et en particulier avec l'État et voilà. Et cette mutualisation, qui au départ devait nous revenir moins chère, on se rend compte qu'elle génère elle-même des besoins en personnel et que c'est encore plus lourd que le système associatif hein...

EP : La structuration juridique fait que ça rend... ça alourdit les procédures, parmi les points un peu négatifs qui étaient soulevés c'est effectivement, c'est cette lourdeur administrative... parce qu'en pratique, le projet de la régie et son organigramme qui est celui-ci effectivement avec les directions artistiques transversales sauf qu'en pratique, moi quand je suis allée interroger les directeurs artistiques, ils m'ont tous donné rendez-vous dans les théâtres alors... on peut voir effectivement aussi, y a cette nécessité, parce qu'on a pris des anciens directeurs...

NJ : Qui sont attachés à leur lieu...

EP : Sont attachés à leur lieu...

NJ : Heureusement [rires]

EP : Et pour les publics, si je peux parler aussi des publics, les publics identifient... parfois ils ne parlent pas du programme du lieu mais du programme de la directrice ou du directeur, il y a cet attachement à...

NJ : Mais c'est cette complicité en fait entre un public et une structure, un lieu, quel qu'il soit hein, pour moi ce serait la même chose, si je parlais de la médiathèque, pour être le plus loin possible hein, je pense aussi qu'il faut aussi une équipe artistique, une équipe artistique et culturelle bon, mais un vrai projet culturel et pas simplement un projet de gestion du lieu, de gestion du nombre de sorties, d'entrées, d'organisation matérielle etc. mais que, à un moment donné, les lieux culturels sont des lieux de rencontres entre les auteurs, ou les artistes et le public, et les publics quels qu'ils soient, variés, enfants, adultes, avertis, pas avertis, etc. que... et que ce dialogue-là, entre... de faciliter ce dialogue, en province on a pas tout le temps les metteurs en scène, les auteurs, les plasticiens, les... hein, qui sont là, donc, on a la chance, aussi bien au cinéma, qu'au théâtre, qu'au cinéma, qu'au Café-musiques euh... qu'au CAC [centre d'art contemporain situé à Istres] d'avoir les artistes qui sont là, essayons de faciliter cette rencontre de fond et pas simplement... moi j'ai l'impression que ça a été très bénéfique pour les communes qui n'avaient pas de... de structuration de politique culturelle, hein, pour les trois petites communes, je crois que c'est vraiment un bonus euh... vraiment formidable, y compris pour Miramas, qui avait vécu une période très compliquée, avec euh... plusieurs directeurs, pas de programmation vraiment lisible, pas toujours de qualité ou en tout cas inégale et compagnie, donc là je pense que pour Miramas aussi, c'est vraiment quelque chose de positif, Fos, je... j'évalue moins, mais je crois qu'il n'y a pas trop, ni plus, ni moins, j'ai l'impression que Fos ça reste un peu dans le même... la même chose, pour Istres, y a cette espèce d'enthousiasme ! Et de monter comme ça, a été un peu émoussé.

Et après c'est très juste aussi le fait de dire « moi quand je vais... ils sont là... » parce que les équipes avaient besoin de cette appartenance à une équipe de projet et pas simplement à une équipe qui ouvre et ferme les portes et donc, ils ont fait un peu de résistance quand même hein, nos directeurs, c'est-à-dire qu'au départ, on a voulu les enlever des lieux et de les mettre à un autre endroit qu'était la régie, loin de l'Usine, loin du théâtre, loin du cinéma, loin de leur lieu de vie... et que... tant mieux si ça ne marche pas, pour moi, parce que ça veut dire qu'il reste encore un esprit de... un esprit d'établissement et une envie de partager des choses, et une envie de parler de la programmation en termes autres que de fréquentation... en termes de contenu, en termes de choix, de véritable euh...

EP : Oui, surtout que l'on a fait un peu remonter l'identité de chaque lieu à un niveau transversal, à la rigueur si on avait fait table rase on aurait pu peut-être repartir, mais de repartir de l'existant, de l'expérience antérieure et vouloir... ça pose question quant à une réorganisation...

NJ : Petit à petit, les choses se polissent j'allais dire, et au début, quand on nous a dit « non, il n'y a plus de présentation de saison », y'en a pas eu d'ailleurs, au début il n'y a plus eu de présentation de saison. Mais les publics étaient un peu perdus parce que ça veut dire, si on ne peut plus présenter la saison, si on ne peut plus avoir un éclairage de choix artistique, que les gens vont quand ils ouvrent le catalogue... ils vont se repérer comment ? Ils sont seuls avec leur catalogue, donc ils vont aller là où ils connaissent, « je connais l'acteur, le metteur en scène éventuellement, c'est déjà plus compliqué, je connais la pièce », on revient sur les classiques, on revient sur les têtes d'affiche, et on

perd le risque et moi c'était ça vraiment, le regret principal, c'est que les gens quand il y a une présentation de saison [31.01] et qu'on leur dit « écoutez, là vous allez voir une pièce, vous connaissez personne au niveau des acteurs mais, ça parle de ça, c'est... les enjeux sont là, euh... vous allez voir, moi je l'ai vu et ça m'a euh... vraiment chamboulé, c'est bien pour les ados, n'emmenez pas les trop petits ou... », les gens d'un coup, ça éveille leur curiosité, ça... oriente leurs choix, ça les aide et on peut éventuellement ouvrir plus sur des choses... moi, mes plus belles émotions au théâtre, je les ai eues avec des gens pas connus, pas encore connus, éventuellement euh... puisque Irina Brook, quand elle est venue, y a bientôt 10 ans maintenant où... *Une bête sur la lune*, on ne la connaissait pas sinon un peu comme euh... fille de son père et encore pas vraiment... bon voilà. Des gens, à des moments, où je ne me souviens même pas, même plus de certains titres de spectacles, mais l'émotion que j'ai eue, elle est là [elle montre son cœur] elle est... je me souviens du spectacle ! Ah ! ça voilà, c'est des choses vers lesquelles on n'irait pas spontanément si on est tout seul livré à son... à son catalogue. Alors que si les gens peuvent venir et que l'équipe elle est à ça, les gens vont venir, il n'y a pas toujours le directeur ou la directrice, mais y a des gens à l'accueil qui ont partagé à un moment, le moment de programmation, le... les choix qui vont à certains spectacles et donc ça, c'est un plus. Et il me semble que petit à petit là, on revient vers des choses plus normales.

EP : Ce qui était intéressant d'étudier, parce que moi j'ai participé aux présentations de saison, je travaille aussi sur un corpus documentaire, je travaille donc sur les programmes, les éditos et les pages culturelles de la revue intercommunale d'Ouest Provence et euh... effectivement il y a cette disparition du directeur du lieu, parce qu'il n'existe plus, hein, parce que ça s'est transformé en directions artistiques pour voir cette direction remplacée par le politique dans les supports, en tant qu'observatrice, j'ai remarqué cette présence du politique, alors sans aucun jugement de valeur...

NJ : Ben sûr...

EP : Sauf que quand on regarde les pratiques qui existaient dans ces lieux-là auparavant, on a eu ce renversement où on avait effectivement une hiérarchisation très millimétrée de la prise de parole par le Président, ou le représentant du président à savoir le vice président Yves Vidal, la dernière fois c'était à Istres, il y a avait ensuite François Bernardini, puis vous, et puis ensuite Mokhtar Bénaouda et puis après, Anne Renault qui était aussi accompagnée de Florence Marion pour les spectacles jeune-public. Par rapport à cette visibilité plus grande du politique comment vous appréhendez ces transformations ?

NJ : Peut-être là-dessus et quand j'en parle avec mes collègues de la culture d'ailleurs, je dis, il y a peut-être eu un moment où le politique n'était pas assez présent, où finalement les politiques culturelles elles se faisaient par les lieux uniquement et par les directeurs et... moi je me souviens, en tant que directrice de La Maison de la danse, euh... j'ai rarement vraiment eu à justifier mes choix euh... et à présenter hein, même pas qu'à justifier mais à présenter mes orientations, mes choix, mes... hein, il n'y avait pas ce temps préalable où on a besoin des orientations politiques, des objectifs politiques disant « bon on se les fait », comme on ne les avait pas à l'époque, on se les fabriquait un peu et puis là, après d'un coup, le balancier est parti, complètement sur « c'est le politique qui s'exprime ». Et on a vu les limites aussi de cet exercice-là parce que lorsque l'on s'exprime nous, en tant qu'élus, on a à affirmer des choix et des orientations, mais les gens, quand ils viennent à une présentation de saison, bon, ça va un peu, mais quand on a les orientations politiques du... Président délégué, les orientations politiques du maire,

plus les orientations politiques de l'adjointe à la culture euh... plus les orientations du directeur, pff ! on a l'impression qu'il y a un empilement qui est fait pour affirmer les hiérarchies mais qui n'a plus pour premier but le public et l'information et le métier. Donc pour moi, c'est une vraie question, une vraie question, l'intercommunalité culturelle, c'est-à-dire comment on arrive à ne pas gommer les euh... spécificités, l'histoire des lieux, comment on arrive à équilibrer la présence de la commission, du président par rapport au travail des lieux.

Et je ne conçois pas vraiment le... l'activité culturelle, la mise en place d'une politique culturelle, sans une confiance donnée, évaluée mais on définit les objectifs et après, on fait confiance aux professionnels, de lieux et pas d'un magma... parce que là... Pff... les derniers CA de la régie, ce serait intéressant que vous assistiez à quelques CA... mais bon... voilà, on valide les questions qui vont être à l'ordre du jour des comités, les directeurs nous présentent soit les Élancées, soit la programmation du CAC, soit... mais qui fixe l'objectif vraiment. Alors d'un coup on voit apparaître une proposition euh... d'une ville par rapport à un établissement, mais elle est isolée, elle est sur quelque chose de particulier, et il n'y a pas le temps, moi il me manque le temps de... la discussion pour se dire, qu'est-ce que c'est les objectifs de la ville d'Istres, qu'est-ce que... quels sont les objectifs de la ville de Miramas, de la ville de Fos, où est-ce qu'on se retrouve à minima, où est-ce qu'y a des envies plus ponctuelles et plus pointues, on peut, on ne peut pas. Là on est... pour nous en tout cas, au niveau d'Istres, on est dans une situation où l'on se sent un peu à l'étroit par rapport à ce que l'on a envie de faire. Là au jour d'aujourd'hui, je perdrais 10 % des personnels et presque 10 % du budget, je prendrais. Pour avoir la liberté.

EP : Parce que ce temps de la discussion vous ne l'avez pas au sein de la régie ? est-ce que vous l'avez au sein de la commission culture ou... c'est pareil la commission culture...

NJ : On pourrait l'avoir, on a eu des moments où on l'a eu plus, au niveau de la commission culture hein, c'est-à-dire que moi, au tout début, euh... 2002-2003, on faisait des réunions avec les 6 adjoints de la culture des 6 villes et le Président et là, on a avancé, et c'est là que... sur ma proposition d'ailleurs, on a mis en place les Élancées de manière intercommunale, euh... effet pervers de ma proposition, on est passés de... 80 % du budget, puisque c'était sur notre budget hein, euh... les Élancées, au départ il a fallu 60 mille euros de plus pour euh... le... l'organiser sur les 6 villes, et maintenant on nous a repris les 60 mille euros, y a 100 et quelque mille euros pour le faire sur les 6 villes donc, on a perdu 1 semaine de programmation, on a perdu une partie de l'argent du Festival, comment voulez-vous qu'on saute au plafond de joie [rires] on a l'impression que pour répondre à toutes les demandes euh... c'est... c'est nivelé par le moyen... pour nous, on est dans le cas, certainement le plus singulier.

EP : Oui, parce que la ville d'Istres et même si... c'est le cas de tous les SAN ou anciens SAN qui se sont transformés en communauté d'agglomération, est-ce qu'il n'y a pas l'effet de ville centre...

NJ : Exactement...

EP : Telle qu'elle peut exister dans les communautés d'agglomération, on peut prendre le Grand Avignon, ou Montpellier, mais malgré tout on a quand même cet effet de ville centre du fait des équipements, de l'importance de ces équipements, et qui explique peut-

être cette difficulté pour Istres, mais est-ce que pour vous, l'ouverture aux trois nouvelles communes a été le moment d'une redéfinition d'une politique culturelle intercommunale, comment, vous, vous l'avez vécu cette ouverture ?

NJ : Oui, ça, c'est clair que c'est ce moment-là qui correspond d'ailleurs après à la création de la régie hein, c'est-à-dire que tant qu'il restait les trois villes historiques, chacun était chez soi, un petit peu euh... voilà, hein. Après il fallait définir une politique culturelle intercommunale, je... et puis qu'est-ce qu'on a fait, entre les deux, on n'a pas défini *a priori* de politique intercommunale sauf par... il faut répartir. Il faut répartir financièrement, il faut répartir en termes de nombres de spectacles etc. mais pas d'enjeu de politique culturelle, qu'est-ce qu'on veut en termes d'enseignement artistique, qu'est-ce qui est important... on en a jamais parlé sérieusement, entre élus à 6, on a commencé un petit peu avec ces réunions entre 2003 et après c'est en 2005 que ça commence, voilà, il y a eu deux années peut-être où on se voyait régulièrement, où on a commencé... y compris euh... Port Saint-Louis était à droite à ce moment-là, donc en dehors des clivages politiques, ça a été un moment intéressant, les Élançées, ça a été là que ça a été le choix de le rendre intercommunal mais après, il me semble qu'il faut du temps, d'abord, parce qu'avec les nouvelles élections là, ben les majorités changent à Miramas, changent à Port Saint-Louis, ce n'est pas anodin, quand même, donc, de nouveaux élus, donc de nouveaux équilibres, pas d'équilibre politique simplement hein, mais équilibre dans les choix de chacun ou l'absence de choix, parce qu'on sent qu'il y a des moments où euh... y a des villes qui ont des envies, des volontés, et y en a d'autres qui finalement, se laissent faire par le groupe... non là, on a vécu une période, où politiquement aussi, on a été mis à l'écart hein, au niveau d'Istres hein, fin 2005, euh... voilà et puis 2006 alors, clairement, mais où Istres a été mis à l'écart donc, ben les... avec pas plus de moyens, on a satisfait tout le monde.

Alors que l'idée au départ c'était on accueille 3 villes de plus et on mettra les moyens pour que ces trois villes aient et c'est tout à fait normal et légitime, aient des politiques culturelles intéressantes adaptées à leur ville etc. y a des moments où, moi je me dis, la ville qui a le plus tirée son épingle du jeu, je pense que c'est Grans sur les dernières années là et je regrette profondément qu'une ville comme Port Saint-Louis euh... on est pas développé les choses parce que Port Saint-Louis, c'est une ville qui est en difficulté, c'est une ville, enfin pour moi hein, c'est une ville très attachante, c'est une ville qui a un potentiel vraiment, euh... avec des friches, euh... des publics en difficulté mais des établissements scolaires et le collège et avec des envies et que là, l'enjeu n'a pas été juste par rapport à eux, n'a pas été juste par rapport à Port Saint-Louis, je trouve que... y a rien qui soit sorti bon, y a la médiathèque qui est là, j'espère que... d'abord, y a d'autres équipements et surtout une autre politique ancrée avec le CUCS, voilà avec des passerelles là, au niveau social.

EP : Et si vous étiez... imaginons que vous ayez la charge, demain, de la politique culturelle intercommunale, et en tout cas, celle qui lance peut-être l'impulsion, toujours bien sûr en lien avec la Présidence, quelle serait par rapport au spectacle vivant et à la régie, la première des décisions que vous prendriez ?

[interruption téléphonique]

Décision ou orientation, pas forcément quelque chose de concret « on fait ci, on fait ça », mais quelle serait votre volonté euh...

NJ : Moi je ferais une chose déjà, je séparerais... première chose, le temps de réfléchir, avec les autres, euh... je ferais trois régies, une régie cinéma, une régie usine, une régie

théâtre. Je remettrais des directeurs artistiques dans les lieux, vraiment, donc ça, c'est la première chose, et puisqu'on les a et qu'on sait qui c'est, faut pas se... cacher comme ça derrière des formules, et après je ferais vraiment des séminaires d'élus. Parce que dans... là on a la régie, la régie, le problème c'est que, on a les adjoints à la culture heureusement, mais on a aussi des gens qui sont là parce qu'il faut tant de personnes mais qui ne s'occupent pas du tout de la culture dans leur délégation au quotidien et qui, parfois, ne sont pas élus communaux, donc heureusement ça, ça va être différent puisqu'il y a des gens qui apprennent pleins de choses en arrivant et qui ne sont au courant de rien... hein, dans... pour certaines villes, bon ce n'est pas le cas pour la nôtre parce qu'on a mis vraiment là... moi, j'ai voulu qu'il y ait des gens qui soient bien au fait, mais c'est un constat réel, donc je ferais vraiment, un premier cercle, avec... de réflexion, pas de décision, avec les adjoints à la culture. Pour arriver à ce que chacun sorte vraiment une réflexion, alors aider... je pense aussi qu'il faut se faire aider là, et qu'il faut qu'il y ait des gens qui viennent, des artistes parfois, des gens qui réfléchissent sur certaines problématiques, je pense à l'enseignement artistique où il ne suffit pas de s'inscrire dans un cursus conservatoire... [interruption de l'enregistrement] comment la politique culturelle est cohérente avec ce que l'on est aussi, elle s'appuie sur des choses et pas simplement des choses patrimoniales, sur des envies, et faire découvrir. Un élu lorsqu'il arrive, le premier... la première année, il faut qu'il apprenne pleins de choses, vraiment, y compris quand on est un professionnel de la culture par exemple, pour moi, j'ai appris pleins de choses, parce qu'il y a l'articulation avec tout le reste, donc il ne faut pas l'occulter, ce temps d'information, de formation, d'ouverture de... voilà, ça vraiment, ouvrir le champ, il faut que les gens prennent le temps.

EP : Le temps nous est compté... alors... si l'on regarde un petit peu, ça va avoir des incidences sur la culture mais pas que sur la culture, je parle de la réforme des collectivités territoriales et la suppression de la taxe professionnelle qui a été euh... votée au Sénat et qui a été validée par le conseil constitutionnel, pour vous, en tant qu'élue, déléguée communautaire, membre de la commission culture, membre du conseil d'administration de la régie, comment voyez-vous les effets, les incidences de cette réforme et son volet fiscal sur la culture ?

NJ : Malheureusement, je pense quand même qu'il va y avoir une diminution des... même si la TP va être compensée complètement en 2010, on a des assurances à peu près pour 2011, bon après, quand il commence à y avoir un retrait comme ça de notre capacité de lever l'impôt et à être autonome là-dedans et que l'État se substitue au... à la TP que donnait les entreprises, il est rare que la dotation augmente ou alors c'est de manière qui n'est pas proportionnelle à l'augmentation du niveau de la vie ou... donc, moi je pense quand même, au niveau de la culture, ça risque d'avoir... au niveau de la culture, à tous les niveaux hein, il risque d'y avoir une diminution des recettes, donc après c'est... faudra bien faire des choix par rapport à ça, est-ce qu'on continue à travailler sur des têtes d'affiches, est-ce qu'on fait d'autres choix par rapport à la régie en particulier, est-ce qu'on fait d'autres choix, est-ce qu'au cinéma on continue à... euh... défendre un cinéma de centre-ville en l'équipant euh... on peut pas lutter contre les multiplexes et autres, on peut pas lutter sur les mêmes créneaux qu'eux, essayons d'adapter, et euh... moi, ce qui me semble très important c'est que la culture, elle doit pas restée dans sa bulle culturelle mais si on veut défendre la culture vraiment au sens large, il faut l'inscrire dans tous les pans de la société, il faut l'inscrire partout, il faut que les gens s'en emparent aussi, parce que si la culture est considérée comme quelque chose d'élitiste, qui les concerne pas, qui coûte chère, qui est budgétivore euh... ce qui est souvent le cas, quand il commence à y avoir des difficultés financières, bing, bing, bing ! y a deux trois arguments comme ça

bon, alors que si par une véritable politique culturelle de proximité, euh... par une véritable mise en place d'une démocratie participative, si les gens peuvent euh... rencontrer les artistes, parce que moi je n'ai jamais vu quelqu'un qui a la relation avec un artiste... je vois la photo avec Thierry Thieû Niang qui est là, Thierry Thieû Niang est resté trois ans en résidence ici, tous les gens qu'il a rencontré, je pense qu'ils ont changé d'avis sur l'art et la culture et qu'ils se sont sentis un peu appartenir à un mouvement, et acteur de la vie de leur propre ville. Pour moi, un angle d'attaque c'est par là, c'est de dire aux gens on va... on a une convention avec le FRAC là, on emmène chaque mois, au moins un bus, 40, jusqu'à 50 personnes voir des expos d'art contemporain mais alors, on a un public qui est d'une hétérogénéité qui me surprend et qui me ravit ! tout le temps ! mais on a des gens qui font partie des sages [Les sages d'Istres est un regroupement de citoyens Istreens préretraités et retraités qui ambitionne de participer à la vie démocratique de la ville], des gens qui viennent avec des jeunes handicapés, des profs qui viennent avec des élèves, prof d'arts plastiques parce qu'il y a une ouverture pour Fred Sathal etc. et c'est ça, inscrivons l'art et la culture dans le maximum de champ de la vie, où on ne les attend pas des fois, le conseil des sages, en même temps, on les fait travailler sur des choses qui ont trait à l'eau mais si je fais un spectacle avec *Ilotope* rencontrons Bruno Schnebelin, avec les sages, pour qu'il leur explique pourquoi il vient trois jours avant puisqu'ils travaillent les sages sur le développement durable et tout ça, pourquoi Bruno Schnebelin vient trois jours avant euh... charger ses batteries, mettre en place ses éoliennes, mettre en place tout un truc pour être autonome pendant le spectacle euh... comment il articule sa création, comment...

Voilà, partageons des choses avec des gens euh... où on n'attend pas la culture, le conseil des sages, on n'attend pas qu'on partage avec... à ce qu'on partage avec un artiste. Amenons les artistes partout où l'on peut avoir un créneau et là où il y a la confiance avec, moi je sais que les sages ont confiance en moi, si je leur dis un jour « tiens je vous amène quelqu'un », ils vont le prendre volontiers, ils vont le prendre volontiers, ils ne vont pas se braquer ni rien, donc là c'est un terrain favorable, ne mettons pas l'artiste non plus dans une galère avec un public braqué, pas... non, faut pas non plus, c'est cet équilibre subtil que j'aurais envie de mener, de dire... bon, les centres sociaux, faisons leur comprendre qu'ils ne peuvent pas faire n'importe quoi avec la culture, qu'ils ne peuvent pas dire, tiens, je vais faire du théâtre aujourd'hui, « ah bon ? qui vous accueille comme artiste ? » « ah ben on le fait entre nous » ah ! et... voilà, que... il y a des compétences partout et que comme ils ne font pas du sport, ils ne peuvent pas faire de la culture [rires], enfin ils ne peuvent pas faire de la culture... ils ne peuvent pas se dire animateur de théâtre, sans personne qui ne soit du métier quoi ou... voilà.

EP : J'aurais d'autres questions mais...

NJ : On peut en refixer un éventuellement...

Fin

PARTIE II

ENTRETIENS

AVEC LES SPECTATEURS-ABONNÉS DE LA RÉGIE CULTURELLE SCÈNES ET CINÉS

1 b	Abonnée, Enseignant, arts plastiques Femme, 54 ans	GL	12 novembre 2008	Le Rove, au domicile	2 heures et 10 minutes	oui
2 b	Abonnés, Enseignants en arts plastiques et en anglais Homme, 53 ans (AB) Femme, 56 ans (JB)	AB & interventions JB	15 novembre 2008	Saint-Martin de Crau, au domicile	2 heures	oui
3b	Abonnée, Enseignante, français Femme, 47 ans	M-JH	5 mars 2009	Istres, au domicile	1heure	oui
4b	Abonnée, Lycéenne, (section scientifique) Femme, 17 ans	PH	5 mars 2009	Istres, au domicile	1heure	oui
5b	Abonnées, Documentalistes CDI (retraitées) Femme, 65 ans (GP) Femme, 64 ans (AC)	AC & GP	11 mars 2009	Istres, bar du théâtre de l'Olivier (elles habitent toutes les deux à Istres)	2h50 minutes	oui
6b	Abonnée, Enseignante, espagnol (retraitee) Femme, 63 ans	JM	16 mars 2009	Istres, au domicile	2heures	oui
7b	Abonnée, Enseignante en comptabilité Femme, 58 ans	JLE	17 mars 2009	Saint-Mitre les Remparts, au domicile	2heures	oui

8b	Abonnés, Enseignant, Physique (retraité) et directrice d'école maternelle (retraitee). Homme, 71 ans (MM) Femme, 74 ans (GM)	MM & GM	4 avril 2009	Bar du théâtre de l'Olivier, Istres (résidence à Saint- Chamas)	2heures	oui
9b	Abonnés, ouvrier, CE GDF(retraite) et infirmière en psychiatrie Homme 65 ans (MM) Femme 45 ans (LM)	MM & LM	11 février 2010	Salle de réunion du théâtre de Fos, domiciliés à Fos	2heures	oui
10b	Abonnée, Psychologue Femme, 47 ans	MR	03 mars 2010	Sur le lieu de travail, domiciliée à Fos	2heures	oui
11b	Abonné, responsable CE Homme, 45 ans oui	SG	15 mars 2010	Arcelor-Mittal, siège du CE	2 heures	oui
12b	Abonné, sidérurgiste Homme, 54 ans	MM	15 mars 2010	Arcelor-Mittal, siège du CE	1heure 30	oui

Entretien N° 1b

G.L., à son domicile, Le Rove, le mercredi 12 novembre 2008

EP : C'est lancé [l'enregistrement], vous me disiez que vous retrouviez un groupe de...

GL : Oui, oui, je retrouve souvent les mêmes que ce soit sur Martigues ou sur Istres, effectivement des collègues qui sont abonnés et que je retrouve... puis voilà

EP : Des collègues de votre...

GL : Oui, des collègues de mon lycée ouais...

EP : Je vais juste commencer cet entretien en vous demandant de vous présenter... euh... vous présenter, de rappeler votre nom et votre prénom, après je l'enlèverai de l'entretien, préciser le lieu où vous travaillez, le lieu où vous habitez, votre date de naissance si ça ne vous dérange pas, le lieu de votre naissance...

GL : Je m'appelle G.L., j'ai 54 ans, j'habite un petit village qui s'appelle Le Rove entre Carry le Rouet et Marseille L'Estaque, je travaille sur Port-de-Bouc, je suis mariée, j'ai deux grands enfants et je suis professeur d'arts appliqués en lycée professionnel. C'est suffisant ?

EP : Oui, votre lieu de naissance ?

GL : Euh... je suis née à Marseille...

EP : Donc vous êtes de la région...

GL : Je suis de la région, j'ai fait mes études sur Marseille, Toulouse et Paris et ensuite je suis revenue vers le soleil... on va dire...

EP : Et... votre date de naissance s'il vous plaît ?

GL : Le 6 août 54.

EP : D'accord... euh... alors... je vais vous demander... je sais parce que c'est par le théâtre de l'olivier que j'ai eu votre contact mais euh... je vais vous demander de me confirmer que vous êtes bien abonnée du théâtre de l'Olivier, si vous avez d'autres abonnements dans d'autres théâtres et d'autres lieux culturels et depuis quand êtes-vous abonnée du théâtre de l'Olivier ?

GL : Je suis abonnée au théâtre de l'Olivier... je ne veux pas exagérer mais je pense que ça doit faire 28 ans.

EP : Ah oui ! Quand même...

GL : [rires] je suis vraiment une vieille abonnée c'est-à-dire à partir du moment où je suis redescendue euh... dans la région, mon dernier lieu de résidence je veux dire de début de carrière c'était sur Paris, dès que je suis arrivée sur Marignane puisque j'ai été mutée sur Marignane euh... j'ai fait le tour des théâtres et donc j'ai commencé par l'Olivier, j'étais abonnée à l'Olivier, j'étais abonnée aussi au théâtre de La Criée à Marseille et à Toursky voilà... bon ça, c'était au départ... ensuite au fil des années, j'ai abandonné La Criée... je suis allée un peu plus souvent au Gymnase à Marseille mais je ne suis pas abonnée et puis le théâtre des Salins aussi s'ouvrant sur Martigues, je suis plus près avec mon abonnement sur Istres et sur Martigues, je vais également à Fos-sur-mer... bon je tourne dans la région, et puis Aix... euh... je n'ai pas encore eu la chance d'aller au Grand Théâtre de Provence mais c'est sur mes tablettes et normalement samedi je vais voir un spectacle de danse, voilà.

EP : Comment vous euh... vous en êtes...

GL : J'en suis arrivée à m'abonner ?

EP : Comment vous en êtes arrivée à vous abonner ? Comment vous avez choisi le théâtre de l'Olivier ? Pourquoi vous vous êtes désabonnée de certains autres théâtres comme La Criée...

GL : Bon alors... le... disons, ce n'est pas la passion du théâtre mais c'est la passion du spectacle en général euh... ça a commencé au lycée et puis ensuite évidemment en étant sur Toulouse et Paris étudiante, ça n'a fait que continuer et quand je suis redescendue sur le midi, je trouvais la programmation d'Istres que je trouve toujours extrêmement variée, on peut aussi bien voir de l'opéra que de la danse du théâtre et... et surtout c'est très abordable...

EP : Dans quel sens ?

GL : Ce n'est pas cher... ce n'est vraiment pas cher et... quand on compare à une place d'opéra sur Marseille hormis le poulailler on va dire... finalement pour trois places à l'opéra on a un abonnement sur une année à Istres et puis bon... et puis je n'ai jamais été déçue par aucun spectacle, je trouve que la sélection des spectacles est vraiment... vraiment super, pareille sur les Salins voilà... comment je... euh... Pourquoi j'ai arrêté au théâtre de La Criée ?

Parce qu'au départ il y avait une certaine variété puis au fil du temps et notamment après Marcel Maréchal ça a été euh... vraiment un théâtre à public un peu plus visé on va dire et... c'était moins de la détente on va dire c'était un peu trop prise de tête, il se trouvait aussi que c'était à un moment où déjà j'avais des enfants et quand je sortais, je n'avais peut-être pas envie de me poser des questions... comme quand on est étudiant peut-être on est plus dedans... voilà j'ai commencé à laisser tomber parce que ça me prenait la tête quoi tout simplement et puis j'aime bien voir des choses différentes à chaque fois, aller à la découverte de choses différentes et puis là, finalement, c'était toujours pareil notamment avec Goldoni et là j'ai arrêté... ça m'a fait drôle après plus de dix ans... et je n'y suis plus retournée... par contre j'ai enchaîné sur le Gymnase, qui lui aussi a une palette de... une proposition qui est vraiment sympa... mais je vais moins souvent sur Marseille parce que je ne sais pas, je suis plus enclin d'aller sur Istres et sur Martigues, pourtant je mets moins de temps à aller sur Marseille mais ;

EP : Vous mettez à peu près combien de temps ?

GL : 30-35 minutes pour Istres et sur Marseille 25 minutes pour le centre-ville mais je préfère aller de ce côté [rires] je ne sais pas...

EP : Oui, comment vous expliquez ça... à part peut-être par la programmation, parce que 28 ans quand même d'abonnement...

GL : Parce que 28 ans c'est quand même grâce au programme hein je pense... et notamment au programme danse, je suis une passionnée de danse, j'ai fait des découvertes extraordinaires, je retrouve des gens que j'ai vus durant les 28 années et puis y a des rendez-vous et puis... y a... je sais pas... y a une intimité dans ce théâtre... y a... de par la directrice, je pense qui fait beaucoup euh... je sais pas... c'est chez moi... [rires]

EP : Vous sentez...

GL : Oui, je suis bien dans ce théâtre...

EP : Vous avez appris à connaître l'équipe...

GL : Non... j'ai appris à connaître l'équipe mais pas plus qu'une autre personne. À la limite je connais un peu plus sur les Salins parce que j'ai une relation un peu plus privilégiée avec celle qui s'occupe des scolaires parce qu'on amène pas mal nos élèves. J'ai fait des visites des coulisses, de l'architecture... enfin bon, des rencontres... des expositions, même... des travaux d'élèves qui correspondaient aux thèmes... mais ils sont moins sympas... nettement... voilà c'est... ils ne sont pas faciles ils n'ont pas un accès... sauf celle qui s'occupe des scolaires mais sinon disons la case au-dessus ils sont bien planqués dans ce théâtre, ils ont bien des idées toutes faites. Bon, c'est un peu des gens de ma génération... ceux que vous appelez des bobos mais... je n'aime pas trop... ça se joue bobos mais c'est bien chef... [rires] dans sa façon de voir... c'est moins ouvert que sur Istres. Sur Istres, y a beaucoup de choses qui se font entre l'intérieur et l'extérieur, y a une soirée Hip-hop, hop ! De suite, sur la place devant le théâtre euh... y a les maisons des jeunes qui sont invitées, tac, tac, euh... chacun fait son petit truc, c'est prolongé... Combien de soirées sont prolongées par une soirée à thème si, par exemple, y a une troupe qui fait... je ne sais pas une troupe d'Argentine par exemple, il va y avoir une prolongation avec apprentissage du tango et puis un repas, un apéritif sur ce thème-là, tout ça, je trouve que c'est super-sympa, avec des œuvres d'art sur les murs. Bon ça, j'ai trouvé ça sympa ensuite, qu'est-ce que j'ai fait avec... qui se prolonge... pas pour... pour tout le monde, soirée égyptienne, à côté ils avaient aménagé des tentes de la musique classique égyptienne qui prolonge la soirée avec du thé à la menthe ; je garde un souvenir mais fabuleux de cette soirée !

Une autre soirée avec la compagnie Montalvo ou y a une des filles... une danseuse africaine qui... euh... qui a des fesses très expressives... [rires] qui est magnifique et avec elle, on a appris à être belle finalement en dansant. Enfin c'est... tout ça y a un rapport direct avec le public qui n'existe qu'à Istres, y a qu'à Istres que je connais ce type-là euh... avec bon... aussi une présence de la Maison de la danse et puis... une ouverture c'est vrai que... La première année où j'étais à Port-de-Bouc, on avait présenté dans une petite salle... on nous avait mis à disposition une petite salle bien sûr, ils nous ont mis à disposition la salle pour une présentation de pièce que l'on a faite avec nos élèves, c'est sympa aussi ça, je dois dire, c'était intimiste mais bon... pour les élèves c'était aussi quand même faire une présentation, une lecture de leur pièce avec des professionnels, donc ça, c'était sympa, je trouve qu'il y a un bon échange même s'il n'est

pas... Je ne connais pas personnellement la directrice je trouve que les choses se passent comme ça, parfois elle prend le micro, elle présente, elle dit qu'elle est contente d'accueillir pour telle ou telle raison et ça... y a quelque chose qui se passe... voilà pourquoi je suis toujours abonnée [rires] depuis 28 ans à Istres !

EP : Tout à l'heure vous avez dit avoir des souvenirs de pièces... ou d'avoir découvert des pièces ou d'avoir découvert et revu un chorégraphe ou metteur en scène et de l'avoir suivi, est-ce que vous avez des noms qui vous reviennent ?

GL : Oui, la compagnie Montalvo notamment, je ne me souviens plus le premier spectacle, je ne sais pas si il n'y avait pas un feu d'artifice dedans, que j'ai découvert donc à Istres et depuis je suis super-fan. Et on les retrouve régulièrement à Istres, l'an dernier ils sont passés aux Salins ou il y a deux ans je sais plus mais, c'est vrai qu'il y a des troupes que j'ai découvertes à Istres et que je suis allée... Bon, je ne saurais pas dire, euh..., une troupe de flamenco aussi... Bon, après y a des gens très connus comme Carolyn Carlson que j'avais rencontrée déjà [rires] enfin... rencontrée... que j'avais vue à Paris et qu'on a retrouvée aussi sur Istres. Il y a Montalvo, une compagnie de flamenco aussi euh... que j'ai aussi découverte à Istres. Ah ! Je vais aussi à Port de Bouc tiens... à propos de flamenco, au Sémaphore, là aussi je trouve que c'est sympa... mais c'est peut-être aussi la dimension de la salle aussi qui peut jouer, à Port-de-Bouc la salle est vraiment petite, intimiste et... il n'y a pas franchement de scène... et ça vraiment ça change tout, et ça c'est vraiment un truc très agréable et puis bon... j'ai appris à aimer la ville de Port-de-Bouc que je ne connaissais pas du tout d'ailleurs avant d'être nommée. C'est vrai, on passe à côté et il a fallu que je sois nommée pour rentrer euh... rentrer dans la ville, par moments, je me disais, « quand même tu aurais pu y rentrer par curiosité », je l'avais jamais fait et... et je crois que l'esprit de la ville au niveau du théâtre on le ressent bien et notamment à Istres qui est une ville assez dynamique et Port-de-Bouc qui est une ville communiste ça se ressent... ça se ressent dans le théâtre dans... ça se ressent, je m'y sens bien dans ce théâtre. Et j'aime beaucoup celui de Martigues mais, pour d'autres raisons, parce qu'il est neuf, parce qu'il est superbement conçu parce qu'il y a tout ce qui fait un théâtre le rouge, le bois la scène, c'est autre chose c'est... c'est plus grandiose, c'est très, très beau.

EP : Et la ville d'Istres vous l'avez qualifiée de dynamique... qu'est-ce qui ?

GL : Je trouve qu'il y a beaucoup de choses, y a un musée qui marche très bien, bon y a ce théâtre, y a la maison de la danse, y a un conservatoire, j'ai été amenée plusieurs fois à aller à Istres, soit pour les cours de danse de ma fille, soit des conférences, j'y vais, j'y vais parce qu'il se passe des choses... c'est vrai...

EP : C'est principalement pour des activités culturelles ou vous avez d'autres pratiques sur le territoire ?

GL : Non, essentiellement parce que je reçois euh... une invitation... pour une activité culturelle... je pense que c'est une ville qui ne m'aurait pas déçu à vivre. Oui... mais bon je suis ici... après...

EP : La première fois que vous êtes allée à Istres, c'est que... comment vous avez eu envie d'y aller, comment vous avez connu cette ville ? Est-ce que vous vous en souvenez ?

GL : Je pense que j'ai dû ramasser une programmation quelque part peut-être dans un théâtre à Marseille, peut-être à l'office de la culture, aucune idée là parce que ça fait un peu loin... et je me souviens parce que notamment je devais avoir 28 ans, quelque chose comme ça... non même 25... 27 ans, je n'avais pas d'enfants. Je commençais un petit peu à y penser en repoussant évidemment l'année d'après et à l'époque il y avait une garderie et ça, j'avais trouvé ça hypergénial ! C'est-à-dire qu'on pouvait aller au théâtre laisser son bébé ou son enfant, si c'était un bébé il était dans une crèche du théâtre et s'il était un peu plus grand il y avait un petit jeu... peut-être théâtral ou quoi qui pouvait se faire avec l'enfant et moi ça, j'avais trouvé ça hypergénial en me disant mais punaise, rien ne t'empêche de faire des enfants ! [rires]. « Tu vas pouvoir le poser dans un coin pendant que tu sors [rires] ». Et puis, le temps que je fasse Maxime, non il n'y avait plus de... y avait plus de... j'avais trouvé cette idée vraiment, vraiment intéressante. Eh ben, y avait aussi une proximité, on pouvait y aller facilement, alors je ne sais pas si c'était gratuit ou si ça nous coûtait une place mais... comment j'ai connu, parce que dès que je suis arrivée, j'ai dû me dire qu'est-ce qui se passe au théâtre ? Euh... et puis en avant, ça a dû se faire comme ça...

EP : Et justement vous parlez de cette présence de la garderie dans le théâtre, est-ce que vous avez une régularité de pratiques, est-ce qu'il y a eu des moments de coupures justement avec l'arrivée de vos enfants ?

GL : Bon alors là c'est difficile parce que ça peut être deux fois par semaine et puis rien pendant trois semaines... euh non... trois semaines... non quand même pas, ce n'est pas possible. Même avec des enfants je suis très mère poules, je dis mère poule parce que c'est comme ça que mes enfants m'appellent donc euh... j'ai plutôt sacrifié ma vie professionnelle que ma vie culturelle, ça, je ne peux pas, pour moi, sortir, aller au théâtre, c'est quelque chose que je ne peux pas me passer. Par contre, travailler à mi-temps, ça, je l'ai fait, je travaille à mi-temps, ça me permettait de m'occuper de mes gosses comme j'avais décidé mais ne plus sortir non... ça, j'ai toujours fait, alors je les ai fait garder par des... par des étudiantes qui étaient des filles d'amies dans le village ou des voisines et puis voilà... ou bien c'était maman quand c'était sur Marseille, je déposais le couffin que je récupérais après ça... ça m'a jamais empêché ni de sortir ni de voyager. J'ai plutôt mis le côté professionnel de côté, c'était plus facile pour moi-même si je gagnais moitié moins, ça m'a jamais empêchée de sortir ça non ! Je peux faire des sacrifices sur tout mais les livres et le théâtre, je n'ai jamais compté... un peu plus maintenant que mes enfants sont étudiants parce que bon, le budget est bien greffé j'essaie d'être plus raisonnable, d'autre part, on est passés de quatre abonnements à trois et puis à deux. Donc, je suis gagnante [rires] mais disons la moyenne ce serait... la moyenne c'est au minimum une fois par semaine, ça, c'est sûr ouais...

EP : Et combien de temps vous pourriez rester sans y aller ?

GL : Eh ben, je ne suis quand même pas addict !

EP : Ou avez-vous déjà connu un moment où vous vous êtes dit ça me manque...

GL : Ce n'est pas que ça me manque, c'est que euh... je rate un spectacle et ça, ça me perturbe... Par exemple, je suis assez fidèle aussi au festival de Martigues que j'ai découvert tardivement, parce que là aussi, c'est un peu comme les chercheurs... j'avais une image du folklore qui est fausse en fait... Et quand j'ai découvert ce festival notamment par mon mari qui travaillait à Martigues, « viens voir ce festival » et puis une

fois, je suis allée voir et puis bon, j'ai vraiment découvert. Et cette année, bon j'étais en voyage au moment du festival et, je me débrouille toujours pour arriver au moment du festival et bien, j'ai raté des spectacles, je sais que j'ai raté des spectacles de flamenco, de danses celtes. Enfin, je sais exactement ce que j'ai raté et ça, ça, je ne peux pas le supporter et je me dis mince ! Ou bien des troupes que j'ai aimées comme *Sentire* par exemple l'an dernier que je ne connaissais pas mais je cherche à les retrouver... donc j'écris par internet et je cherche à les retrouver « où passez-vous ? je cherche votre prochain spectacle, c'était formidable, j'ai envie de repartager ce moment avec vous voilà ». Je suis certaine choses comme ça et j'attends impatiemment le nouveau spectacle de certaines troupes ou de certaines personnes que j'ai découvertes que j'ai découvertes. Donc ce n'est pas en termes de... combien de temps je suis en manque... c'est... je ne veux pas rater certaines choses si y a rien pendant un mois et bien y a rien, je veux dire... C'est tout mais s'il y a plein de choses en même temps et que je ne peux pas tout faire [rires] et là... et étudiante à Paris, j'étais en souffrance totale. D'abord parce que c'était très cher et puis y a des millions de choses à faire sur Paris et autant c'est une ville où je vais régulièrement mais, je me dis mais, heureusement que je ne vis pas sur Paris, je serais en état total de [rires] manque, d'expos, de ci de là, je ne pourrai pas tout faire, c'est pas possible. Quand on travaille, quand j'y vais, je fais le maximum, je reviens contente mais c'est vrai qu'euh... je reçois aussi des... quand je reçois le programme de l'opéra à Paris et quand je le reçois, je le lis ça me... je ferai le voyage un week-end sur Paris pour voir certains spectacles. Ça, c'est sûr ! Mais bon ça demande des moyens encore... Lyon j'essaie d'oublier... [rires]. je fais la part des choses mais... c'est une envie... une curiosité... c'est un peu le principe de mon éducation d'être gourmand et curieux de tout voilà... je suis très gourmande de tout et très curieuse de beaucoup de choses, voilà... donc et après... les enfants je les ai rendus un peu comme ça... voilà...

EP : Parce que vous disiez tout à l'heure... j'ai compris que vous aviez l'habitude d'avoir quatre abonnements donc ou en tout cas un abonnement...

GL : C'est vrai qu'ils n'ont pas trop eu le choix, dès tous petits, ils ont été au théâtre. Bon adapté bien entendu, notamment y avait un festival euh... je sais plus s'il est encore parce qu'ils sont trop grands... un festival de marionnettes à Marcel Pagnol, sur Fos qui n'était pas des marionnettes spécialement de Guignol hein... c'était... j'ai commencé par ça... Puis la musique avec tous les classiques *Pierre et le Loup* au Théâtre des Salins etc. Sur Istres aussi y a beaucoup de choses adaptées aux enfants... bon... sans... avec toujours un côté ludique et qui correspond vraiment à l'âge aussi bien dans la découverte de pleins de choses. Je dis ça parce que chez les profs souvent y a un bourrage un peu excessif à ce niveau-là et... je n'ai pas voulu être dans cette catégorie bourrage mais vraiment pouvoir justement se faire plaisir pour petit à petit avoir envie de... hein... je crois que j'ai réussi...

EP : Oui, vous pensez avoir réussi à susciter aussi...

GL : Oui, oui je pense, je vois ma fille qui est étudiante, l'an dernier, elle m'a dit, « tu ne me prends pas d'abonnement ». Et puis bon, effectivement, quand elle veut voir un spectacle ben c'est son père qui n'y va pas et c'est elle qui vient avec moi... Et puis cette année, je lui ai dit « écoute tu jettes un œil quand même », « ah ben non, tu ne te rends pas compte ». Enfin bon bref... on a tourné la page on est grande... et puis je ne sais pas... quelque chose comme un mois après, elle m'a dit, « mais au fait, tu m'as pris euh... *Variations*... je crois que c'était à Port- Saint-Louis », je lui ai dit, « non je crois que c'était un dimanche après-midi », puis bon, « je ne sais pas si tu seras là... », « Oh

mais je crois que je reviendrai » et puis, « *Urban Ballet* tu me l'as pris le vendredi 20 mars... ça m'étonne que tu ne l'aies pas pris... », et j'ai dit, « bien non parce que je sors le 19, le 21 fin... je n'ai pas tout pris », « ah ben ce serait bien que tu le rajoutes » [rires].

EP : Donc elle a toujours du plaisir...

GL : Donc on a rajouté et oui et là, c'est autre chose parce que quand elle revient, c'est plus intense, on se partage vraiment un moment sympa toutes les deux au théâtre... puisque quand les poussins s'en vont, mère poule... euh...

EP : C'est difficile... ?

GL : Ce n'est pas la même chose parce que les moments partagés sont beaucoup plus agréables... ouais...

EP : Et par exemple, est-ce que vous pourriez me décrire une soirée type, c'est-à-dire quel est votre parcours en gros, et comment ça se passe quand vous sortez au théâtre ? Alors soit à Istres soit autre part. Soit à Istres parce que c'est différent des autres sorties, peut-être par rapport à votre attachement au lieu, comment ça se passe de la sortie de chez vous au retour chez vous ?

GL : Ça se passe qu'euh... d'abord je commence à prendre mon sac théâtre, j'ai un sac théâtre...

EP : Ah bon, c'est vrai ?

GL : [rires] J'ai un sac théâtre dans lequel j'ai tous mes abonnements et les programmes, de façon déjà à ne pas oublier ma place de théâtre...

EP : Ah oui, d'accord...

[Elle prend son sac théâtre qui était à proximité de l'entrée et commence à en sortir différents objets]

GL : Dedans j'ai tout, j'ai également un miroir, un éventail, des jumelles anciennes que m'avait offert ma grand-mère, j'ai mes jumelles voilà ah oui... aussi... j'ai un petit... une petite lampe de poche pour lire mon programme, donc je suis équipée...

EP : Ah oui c'est formidable...

GL : [rires] Donc, j'ai ce sac théâtre et donc je suis sûre déjà d'avoir les places parce qu'il m'est arrivé d'arriver au théâtre sans les places. Bon, sur Istres, ce n'est pas trop un problème parce qu'ils ont l'ordi mais selon... Au Festival de Martigues, mais on est quand même rentrés... donc j'ai toutes mes places et j'aime bien voir ce que je vais faire le lendemain ou la semaine d'après... donc je vérifie l'horaire... je vérifie surtout le théâtre parce qu'il m'est déjà arrivé d'arriver à Istres alors que c'était à Port Saint-Louis ou que c'était à Martigues. Et ça, c'est un peu un classique guère apprécié [rires] quand on arrive sur le parking du... on part en général en retard. Je suis quelqu'un toujours en retard et, donc, on fonce et on arrive en retard donc, plus de places bien entendu sur les parkings, obligés de se garer... Bon après, on sait où se garer sur l'arrêt de bus, on a nos

places de retardataires. Et quand on arrive à Istres et qu'il y a des places sur le parking au contraire et là, je refonce dans mon sac pour [rires] m'apercevoir que c'est ailleurs mais... je n'ai jamais raté de spectacles, je suis toujours arrivée tout juste peut-être parce que finalement Istres et Martigues ça va, y a qu'un spectacle à Port saint louis que j'ai raté parce que bon d'Istres arriver en retard et aller à Port saint louis, on a perdu nos places. Sinon ma fille c'est que, quand on arrive sur un parking et bien on court... [rires] c'est comme ça, on court, on court ! Quand c'est l'opéra à Marseille on court, on court, on court, et on se déshabille parce qu'à Istres, c'est toujours surchauffé surtout quand on est en retard, voilà comment ça se passe.

EP : Et dans ce petit sac est-ce que vous y stockez le petit programme du spectacle du jour ou plutôt du soir... est-ce que vous les conservez ?

GL : Oui, alors ça, on me le donne à l'entrée, je conserve les choses qui m'ont plu... pas dans ce sac, je le mets dans mon bureau euh... Alors depuis toute petite, ma fille qui aussi est passionnée de danse et c'est tant mieux pour moi, je lui faisais faire un cahier, un cahier... ça, c'est un peu le prof qui ressort [rires] faut pas avoir honte du tout donc... elle avait un cahier que j'avais commencé sans elle je dois dire où je collais ce petit fascicule avec notre point de vue.

EP : Et vous écriviez...

GL : J'avais le point de vue de l'enfant et mon point de vue de façon... parce que Montalvo sur le coup on dit, « ouais c'est sympa ». Mais bon après, il faut se souvenir alors, on s'en souvient parce qu'on sait qu'il travaille à Paris, la compagnie Kafig, j'ai découvert à Istres aussi maintenant on sait qu'ils sont sur Lyon...

[Elle se lève du canapé, s'éloigne et se dirige vers les escaliers du 1^{er} étage où elle va chercher les deux cahiers dans lesquels elle colle les fascicules à côté desquels avec sa fille elle notait leurs impressions après les spectacles.]

GL : *[elle a trouvé son sac théâtre dont elle va me décrire le contenu]* c'est du bol... *[elle descend les escaliers]* Eh ben, mon boîtier je ne savais plus où est-ce qu'il était, mes lunettes... les programmations, les places de théâtre, voilà, mon éventail, mes autres places de théâtre, une petite pochette avec donc les jumelles anciennes, elles sont vraiment très anciennes et une fois je les ai laissées à Martigues au Festival et ah... je suis revenue et j'étais malade mais malade, malade, parce qu'elles sont à ma grand-mère ! Et Pierrick est retourné comme un fou et ça devait être 4 heures du matin au Festival et il les a trouvées...

EP : Elles étaient restées...

GL : Ouais !

EP : Et votre grand-mère pratiquait elle-même, elle allait au théâtre ? Elle avait une pratique culturelle ? D'où elle a eu cet objet-là ?

GL : Alors là... euh... je pense qu'elle a dû aller quelque fois au théâtre mais de là à avoir une pratique culturelle, non je ne pense pas, non, mais elle a dû aller quelque fois à l'opéra oui... mon grand-père allait à l'opéra...

EP : Son mari ? Ou votre grand-père de l'autre côté ?

GL : De l'autre côté, de l'autre côté.

EP : Votre grand-mère et votre grand-père travaillaient ?

GL : Alors ma grand-mère, celle qui m'a donné ces jumelles, euh... c'était une bourgeoise comme on pouvait l'imaginer euh... du début du siècle à la maison, à rien faire, que peut-être elle allait un peu au théâtre et c'est tout... Ça, c'est du côté de mon papa, et du côté de ma maman, donc mon grand-père, c'était plus un milieu populaire donc euh... il était professeur de danse de salon et il adorait l'opéra et c'est vrai que maman aimait l'opéra aussi, la danse qui me l'a transmis et puis voilà, ça continue...

EP : Et vous en faites l'usage de ces petites lunettes...

GL : Oui, oui, elles ne sont pas très, très bien à vrai dire. Parce que bon, c'est vraiment des trucs à l'ancienne mais ça ne fait rien, ça me permet de voir les costumes de plus près, les visages... voilà... ma petite lampe pour le programme...

EP : C'est pareil, vous utilisez cette petite lampe pendant le spectacle ?

GL : Je l'utilise à l'opéra pour les actes et pour l'histoire, parce que bon... voilà, ça, c'est une copine qui me l'a offert... ce petit miroir... quand je verse ma larme... je pleure beaucoup pour l'opéra, pour la danse... [rires] des cachets pour le mal de tête et voilà... mais comme je vais plus à La Criée, je n'ai plus la prise de tête... [rires] voilà ça me fait drôle de parler de ça, c'est rigolo... en même temps, je ne sais pas si je peux vous aider

[elle referme la fermeture de son sac théâtre]

GL : Et ce sac *[le sac théâtre]* c'est pareil, c'est un sac que j'ai trouvé euh... dans une exposition indienne et qui coûtait quand même assez cher et... on était en voyage et « quand même pour un truc comme ça... » mais j'ai dit, *[à son mari]* « ça va être mon sac de théâtre » je peux me l'acheter ! »

EP : Mais ça fait office de sac à main quand vous sortez ou vous avez votre sac à main et votre sac théâtre ?

GL : Je n'ai que celui-là, je balance dedans mes papiers de bagnole quand j'y pense et puis je m'en vais.

[elle se penche sur les cahiers]

Et voilà ce qu'on pouvait faire avec Coralie alors... par exemple « Nuit Indienne » au théâtre de l'Olivier le 28 octobre 2000... donc je mettais ça... et Coralie parce qu'elle n'aimait pas trop lire... trop écrire... donc, elle voulait bien me donner mon avis... son avis mais alors Coralie : *[elle lit les commentaires écrits de sa fille dans les carnets]* « le mélange hip-hop et la danse indienne rendait bien, la danse hip-hop collait bien à la musique indienne, le repas était pas mal » alors voilà encore une soirée euh... alors tu vois, de la part d'un enfant, elle appréciait aussi. « je trouvais la soirée réussie » et Gisèle, donc moi « chorégraphie magnifique, mélange parfait entre la danse traditionnelle indienne et le hip-hop, magnifique chorégraphie, les danseurs se répondaient superbement, le tout sur la musique indienne, les costumes très raffinés, un hip-hop riche et structuré, magnifique soirée » voilà... je mets des mots aussi « le tango c'est une

pensée triste qui se danse ». « Danse ta vie », ça, c'est un film qu'on a vu à l'Espace Fernandel... sur la danse, et ma fille [rires] « à voir, à revoir, et à re-revoir » ouais... Au Départ c'était son cahier de théorie de l'art de la danse, d'histoire de la danse euh...

EP : Quand elle était à la Maison de la danse ?

GL : Non ici, elle a fait une école de danse dans le village [au Rove], danse de village mais avec un excellent prof, elle continue d'ailleurs à en faire de la danse. Donc, on... mettait tout, *[elle continue à feuilleter les carnets]* c'est pas Montalvo ça ? non... c'est la compagnie Grenade... Ah oui, des fois je vais un peu au Merlan aussi, pour des trucs un peu exceptionnels, notamment pour la compagnie Grenade... *[long silence... elle feuillette toujours]*

Ah oui, là... c'était sympa aussi, c'était un mélange de danse et de pièce de théâtre, voilà y a plein de choses comme ça...

EP : Et ces petits cahiers...

GL : Ouvrir... elle marque... danse à l'opéra, « Hyper génial, hyper génial, hyper génial » *[elle lit les commentaires de sa fille présents dans les carnets]* « soirée prestige »

EP : C'était à l'opéra de Marseille...

GL : Je vais aussi beaucoup à l'opéra aussi, le Printemps de la danse...

EP : Pour faire ce petit journal de bord...

GL : « Génial »,

EP : Vous recherchiez pour mettre dans ce journal les critiques des journées sur les spectacles que...

[On trouve aussi dans ces carnets, des articles de journaux sur les spectacles]

GL : Les journaux... je pense que c'est ma mère les journaux, ça les journaux parce qu'on n'est pas quotidiens nous... Donc je pense qu'on allait voir un spectacle... ou bien elle nous l'avait découpé avant parce que souvent à l'opéra, comme maman habite Marseille elle nous offre souvent les spectacles à l'Opéra ou au Dôme par exemple, c'est maman, c'est classique.

Voilà, Carolyn Carlson, théâtre de l'Olivier, Caroline, « Trop long, trop lent, décevant, pas génial ». Ça, c'est la dernière fois qu'on a vu la pauvre Carolyn elle a vieilli, et moi j'ai marqué [rires] « que tu as vieilli Carolyn ! », « pourquoi danser quand tu es une super chorégraphe, trop lent, trop long, trop de bras, pas de jambes »

EP : Vous étiez assez proches dans vos commentaires...

GL : « quel dommage ! total respect mais deux solos dans une soirée, je dors et je ne suis pas la seule » c'est dur hein... ça me fait triste... c'est vrai qu'on découpe et on mettait... voilà...

Ce qui permet, quand il y a une troupe qu'on ne connaît pas, c'est ce qu'on faisait au début, maintenant on commence à les connaître mais au début... bon... on se dit, « tiens... Kafig, on l'a déjà vu ? Je m'en rappelle plus » hop ! On regardait, super génial, hop !

EP : Comme aide au choix des spectacles, comme mémoire...

GL : Exactement, alors après il y en a qui sont surprenant, comme Prejlocaj par exemple, euh... ce n'est pas tous les jours facile avec lui... mais là j'ai envie d'aller voir *Blanche Neige* par exemple et j'en ai parlé à Coralie et elle m'a dit, « non, non, Prejlocaj, terminé, ça ne me dit rien », je lui ai dit, « non, viens, je t'assure j'ai vu des extraits... », alors je vais me pousser je pense parce que j'ai bien envie... après y a les incontournables, Pietragalla et son levé de jambe...

EP : Et par rapport à l'usage de ces carnets...

GL : *[qui continue de parcourir, et qui redécouvre aussi ces carnets]* [rires] Regardez la petite fille : « M. ? ou la nuit des morts vivants », ça, c'était son point de vue sur Maguy Marin, qui est très contemporain, mais c'est vrai que ce ballet c'était... [rires] mais impressionnant... mais avec ses mots de petite fille, au début on n'arrivait pas à rentrer dedans mais à la fin... Coralie : « archi nul, qui fait peur et pour les maquillages d'horreur 10/10, chorégraphie 0/10, costumes 0/10, » [rires] je la revois ce petit bout-là... voilà

EP : Et vous en avez beaucoup de cahiers comme ceux-là ?

GL : C'est les trois que j'ai... et depuis que je suis toute seule je les fais moins, c'est vrai, mais je mets les papiers dans le même panier, et je marque quand vraiment ça m'a plu et que je ne connaissais pas, je marque pour les retrouver, pour suivre... notamment je pense à Montalvo et Kafig, on les suit et c'est bien de voir comment ils évoluent euh... ce qu'ils proposent et voilà... c'est vrai que je suis plus branchée danse que le reste...

EP : Mais justement, par rapport à l'usage de ces cahiers vous avez dit, « ça me permet de voir si j'ai déjà vu une compagnie... si ça avait été bien, ça va m'aider au choix... », et comment d'une manière générale vous choisissez les spectacles... ?

GL : Alors, je choisis les spectacles soit parce que je connais et j'adore soit, c'est le thème, soit j'essaie de lire entre les lignes... parce que, évidemment, la programmation proposée euh... évidemment s'ils l'ont choisi, ils ont trouvé ça absolument génial euh... tout est bien, mais si je sens que ça verse trop vers le côté intellectuel on va dire, je lâche prise, je... je n'aime pas comme une œuvre d'art d'ailleurs comme tout ça... s'il faut... je suis dans un côté on va dire... classique... [rires] par rapport... Pour aborder une œuvre d'art et une chorégraphie, ça veut dire avant tout, émotionnellement j'ai envie de ressentir quelque chose et pas de me poser 850 mille questions sur un geste et notamment la danse contemporaine. Même Maguy Marin qui va vers... dans l'art contemporain parfois... vers le non esthétique jusqu'à la limite de la torture du corps et moi ça me fait mal voilà. Et la musique, c'est pareil euh... je veux dire... l'hélicoptère la dernière fois chez Prejlocaj euh... le bruit, ça me coupe la vue quoi... j'ai envie de... ça m'est arrivé à Istres de me boucher les oreilles sur une musique, bon je voyais que Coralie tenait le coup, donc je tenais le coup aussi mais... voilà, j'aime bien qu'il y ait une certaine harmonie à mes yeux et à mes oreilles voilà, un plaisir partagé, et quand le corps est tordu ! C'est une autre recherche, je veux bien euh... je veux bien le concevoir en tant que recherche mais moi en tant que spectateur je suis mal, je suis tordue, j'ai l'impression que c'est dangereux pour le corps euh... ça me gêne, ça, on peut le lire entre les lignes, je peux me tromper bien sûr, mais... des fois c'est bien précisé, la recherche elle va dans ce sens-là et donc là j'élimine...

EP : Et à part le programme, vous avez repéré par internet des sites qui peuvent vous aider à faire des choix, le journal, la radio, des amis...

GL : Oui, la radio, parfois ça peut être, par exemple *Blanche Neige*, c'était aux informations régionales hein, ils ont passé un extrait, et j'ai dit, « tiens, là ça me plaît ». Donc je n'ai pas un point de vue non plus... euh... bien que Maguy Marin, j'ai du mal, j'ai du mal, ça ne veut pas dire que je n'irai pas voir un autre spectacle à un moment donné comme cette *Blanche Neige*. Je sens que je vais accrocher et si je n'accroche pas, tant pis, ce n'est pas pour moi c'est pour d'autres... mais oui, c'est la télé, c'est la lecture du Nouvel Obs., et puis c'est des amis... qui me disent « on a vu tel truc c'était super » euh... donc parfois aussi sur le Festival de danse sur Marseille mais euh... en général je ne mets pas non plus beaucoup d'argent pour une soirée, je préfère beaucoup [rires] mais un peu moins cher, dans ce sens-là Istres justement, c'est parfait. Voilà, parce qu'une soirée à... je ne sais pas combien euh... deux cents euros euh... si c'est loupé, j'ai trop les boules quoi... voilà... Donc quand je vais à l'Opéra, je vais en haut, c'est huit euros, c'est réussi tant mieux, ce n'est pas réussi tant pis mais bon ça va... et les festivals comme le festival de danse sur Marseille, ça s'adresse quand même à une certaine catégorie euh... de personnes et ce n'est pas forcément le meilleur public, on y va pour y être vu... on est bien habillés, mais n'y a pas de communion, voilà, je me sens vraiment spectatrice dans ce genre de spectacles, moi j'aime bien être dedans euh... être attirée par quelque chose qui se passe.

EP : Et vous vous sentez par contre à Istres...

GL : Oui, je me sens chez moi !

EP : Et vous avez dit aller à Fos-sur-Mer, Port-Saint-Louis, depuis quand vous fréquentez ces théâtres ?

GL : Fos-sur-mer... Fos sur mer, comme Istres, j'y vais moins souvent c'est certain mais... euh... j'y vais par thème parce qu'il y avait tel truc de danse ou parce qu'il y avait pour les gosses pas mal de choses... Port Saint-Louis j'y vais parce que ça fait partie depuis qu'ils ont fait une programmation commune entre Miramas, Port Saint-Louis, je découvre ce qu'il se fait à Port Saint-Louis. Sinon c'est vrai que je n'y serai jamais allée euh... je suis allée quelque fois à Miramas, au théâtre de La Colonne mais là ça fait vraiment très loin, et la nuit je ne vois pas bien quand je conduis donc le retour c'est trop loin, sinon j'ai vu que des choses très exceptionnelles, sinon je vais éliminer euh... ça fait vraiment trop loin...

EP : Parce que d'ici [Le Rove] ça fait...

GL : Ça fait une bonne heure. Donc, le soir rentrer je ne vois pas très bien donc, je ne conduis pas très vite euh... c'est trop de fatigue, mais bon ça m'est arrivé... d'aller voir, mais aussi j'essaie de me limiter parce que sinon y a toujours des choses à découvrir, c'est sûr

EP : Toujours par rapport à la question du choix des spectacles, comment se fait le choix des spectacles, est-ce que ça se fait avec votre mari...

GL : Alors lui... ben lui... il m'a toujours suivi

EP : C'est vous principalement qui faites...

GL : Oui complètement, parfois il dit, « oh, tu m'as pris ça, je ne le sens pas ». Bon, y a quelques spectacles qu'il ne sent pas vraiment, il suit. Et puis parfois, il est surpris, agréablement surpris... voilà, mais c'est vrai que c'est carrément imposé hein... [rires] C'est imposé mais on a un peu les mêmes goûts en matière de danse, mais c'est vrai que c'est un peu overdose comme il dit la danse, l'Opéra bon il ne vient pas mais parce que bon je le partage avec maman...

EP : Donc quand vous allez à l'Opéra vous y allez avec votre mère...

GL : Voilà avec ma mère et souvent ma fille qui s'incrute un peu partout euh... Bon mon fils est venu pas mal de temps avec nous, plus grand un petit peu... il en avait marre de la danse. Bon, maintenant ces choix se font un peu... c'est personnel, c'est normal, il doit avoir votre âge ou pas loin, mais quand même mère poule ne lâche pas les... et donc y a eu un spectacle de Marc Jolivet sur Port-de-Bouc donc hop, j'avais pris des places aussi pour sa copine et puis après je les ai harcelés entre guillemets « Au Gymnase, il passe la Famille Zaminsky, que j'ai vu aux Salins et ça va trop te plaire » parce que je connais un peu sa manière de rire, je les ai tellement tannés, qu'ils ont fini par y aller et ils ont découvert qu'en tant qu'étudiant ce n'était que 13 euros la place, finalement pas si cher par rapport à une place de cinéma. Ils ont pris la programmation, je leur avais déjà donné la programmation sur le Toursky tout ça, et ça me plaît parce qu'ils se sont aperçus que c'était abordable et puis... bon qu'ils se sont bien marrés et qu'il y avait d'autres choses qui allaient venir. Donc, y a certains spectacles que je ne vais prendre que pour son père et lui, ils aiment bien aussi Fellag, ils aiment bien partager ces moments et donc là moi je n'y vais pas... [rires] à titre exceptionnel... j'ai du mal, mais c'est un moment de partage « fils et père », j'aime bien ces moments-là, l'opéra où c'est avec maman et quand on va à Paris euh... à l'opéra parce qu'on y est déjà allés pour certaines choses, c'est maman qui paie aussi l'opéra, y a des traditions comme ça...

EP : Parce que c'est elle qui vous a initiée ?

GL : Oui, oui...

EP : Qu'est-ce qui explique cet acte de...

GL : La danse ça vient de ma mère, c'est sûr que petite elle ne m'emmenait pas à l'opéra parce que ça ne se faisait pas, on ne sortait pas les enfants, c'était comme ça, euh... De toute façon, on demandait leur avis sur rien, donc c'était réglé mais euh... adolescente, elle a commencé à me sortir, puis je pense que moi j'étais adolescente après 68, dans les années soixante-dix et je pense que maman ça lui a plu aussi cette époque et voilà. Et comme Papa, c'était hors de question qu'elle sorte, et hop, elle a eu sa fille et c'était l'occasion qu'elle sorte avec moi et de commencer à voir des ballets contemporains comme Rolland Petit avec Les Pink Floyd. J'ai vu des choses qui étaient super et je les ai vues avec maman et donc après évidemment des classiques. Quand on a la chance de voir des classiques à l'opéra, voilà oui, c'est elle qui m'a initiée dans ce sens-là, sens danse et théâtre. Un prof que j'ai eu en première parce que j'avais un projet autour du théâtre euh... concevoir les costumes, le décor, puisque j'étais en art appliqué section volumes architecturaux et... et donc il m'avait dit, quand même il faut que tu ailles au théâtre, et j'étais allée voir *Maître Puntilla et son Valet Matti* et ça a été la révélation, un plaisir

extraordinaire et... Et puis avec ce prof, et dans les années soixante-dix, les profs nous invitaient chez eux, ils faisaient des costumes de théâtre et ça m'avait... y a toujours un éblouissement à un moment donné d'un prof et il m'a offert bien des portes. Après, je suis allée au Festival d'Avignon, étudiante, et puis voilà, je suis arrivée à Toulouse et là ça a commencé. Étudiante, il fallait que je sorte et surtout il fallait que... moi j'ai besoin de partager, ça doit être maladif donc j'avais toujours quelqu'un, je savais que lui aimait bien le piano, lui aimait l'opéra, elle aimait bien le théâtre donc, j'avais toujours quelqu'un avec qui sortir et là, j'ai commencé vraiment beaucoup à sortir sur Toulouse, c'était plus qu'accessible, je devais payer 1 euro... je crois, non c'était même pas un euro, c'était un franc ou deux francs l'opéra, ce n'était rien du tout, le théâtre du Grenier à Toulouse, le centre culturel du piano, l'opéra de Toulouse et à Paris, après ça a été... et je suis sortie quelque fois seule mais je le vis mal...

EP : Et comment ça se passe quand vous sortez ?

GL : C'est triste, j'aime bien partager même si je ne discute pas sans arrêt avec mon voisin, ou ma voisine, j'ai besoin d'un échange, j'ai besoin de partager ces moments. Et à Paris, étudiante, je n'avais pas toujours quelqu'un qui veuille absolument voir les ballets avec moi donc, certaines choses oui, j'arrivais à grouper vingt, vingt-cinq étudiants qui venaient avec moi. Mais les ballets, il a fallu que j'attende de rencontrer mon mari, que je lui impose [rires] la danse pour partager et donc j'allais seule et Pff... c'est oui, oui, je garde un certain souvenir, j'étais mal à l'aise, j'étais tristounette...

EP : Et après les spectacles, vous disiez tout à l'heure qu'il vous arrivait de retrouver des amis, est-ce qu'il vous arrive de discuter, d'avoir des débats...

GL : Oui, oui, bon y a des profs que je rencontre régulièrement au théâtre mais bon on n'échange pas spécialement. Mais par contre, j'ai un groupe d'amis, dont je vous donnerai les coordonnées qui s'appellent le groupe des calanques ils habitent à Madrague de Gignac, ça, c'est le groupe de copains eux, plus qu'hyper culturels, eux, ils ont plus de moyens et ils sortent énormément ! Alors eux, la moyenne ça doit être trois ou quatre fois par semaine hein, là Domi, elle a son sac du théâtre comme moi dont elle sort un paquet comme ça ! Parce qu'elle, ils sont abonnés au Gymnase, à Toursky, à La Criée enfin partout... ça, c'est vraiment Domi, élément essentiel quand même et souvent on se retrouve au théâtre, « Ah, t'as pris ça toi aussi, ouais ouais, ça et là ». Et quand on sort, on échange nos avis qui ne sont pas toujours les mêmes et notamment Domi qui a des idées, qui aime bien la danse contemporaine et Thierry aussi, et puis y a ses filles, nos filles nous ont toujours suivies, chez eux aussi elles n'ont pas le choix euh... donc il y aura des filles à interroger aussi... elles ont 16 et 17. Ça, c'est... je les caricature, c'est ce que l'on appelle des bobos voilà. Ils sortent énormément, ils voient beaucoup de choses, ils sont très curieux... C'est l'élément fédérateur Domi, si vous la rencontrez vous verrez que c'est un personnage atypique, avec une maison extraordinaire ! Pas dans l'architecture parce que votre père est architecte mais dans la conception originale mais plus que l'aménagement c'est un musée, ouais et ce serait bien de l'avoir parce qu'elle m'a fait découvrir Kāfig et d'autres que je n'ai pas encore vus mais dont elle m'a tellement bassiné. Et donc elle, elle monte à Lyon pour voir certains spectacles mais ça, je n'ai pas pu le faire cette année mais j'aimerais bien le programmer l'année prochaine et notamment la grande parade qu'il y a...

EP : Je crois que c'est dans le cadre de la biennale de la danse...

GL : Je ne sais pas si c'est la biennale de la danse... c'est le troisième week-end de septembre, ils font une grande parade dans la rue avec la compagnie Kafig et elle m'a dit que c'était vraiment réussi, ça fait deux fois qu'elle y va, donc, encore une piste à découvrir... Donc avec eux on a des échanges avec eux soit autour d'un repas, « ah tu as raté ça !.. » « ben oui, je n'ai pas pu » « ah bon, pourquoi ? ! ». On a des échanges qui nous permettent de faire des choix après de spectacles. Alors eux, ils se regroupent pour avoir un abonnement réduit, et moi je n'ai jamais intégré le groupe... car, comme je vous le dis, j'arrive toujours en route... [rires] Donc, comme j'arrive toujours au dernier moment, elle, dès le mois de juin, allez c'est bon elle a déjà fait ses abonnements, c'est déjà réglé et moi non...

EP : En général, vous prenez votre abonnement à quelle période ?

GL : Alors j'essaie de le faire en août, cette année je crois que j'ai réussi à le faire fin août, mais il m'arrive très souvent de le faire à la rentrée, quand c'est la rentrée alors on se remet... ce qui fait que l'an dernier, y a certains spectacles que je n'ai pas vus... Donc, là j'avais vraiment les boules... ce qui fait que, cette année, je l'ai fait en août ce qui fait que j'ai pu avoir... parce qu'y a des soirées phares style tango, flamenco, opéra là...

EP : Et justement vous avez l'habitude d'aller aux présentations de saison ?

GL : Non, non j'y suis allée une fois et... ce n'est pas franchement des présentations voilà... où on apprend plus que sur le programme.

EP : Vous pensez...

GL : Moi, je suis allée une fois aux Salins, sur Istres non, j'y suis jamais allée parce que j'ai une confiance dans la programmation, c'est vrai que c'était plus pratique... sur les Salins, j'y suis allée puis bon, y avait un acteur, et son... l'acteur a fait son petit numéro bon qui était sympathique mais, ils n'ont pas fait une présentation comme celle que j'attendais peut-être... J'aurais pu me dire « là, j'ai un doute, je vais avoir un apport supplémentaire », donc là non, je me plonge dans le programme, en général, on arrive quand même à avoir une idée... je dirais souvent que le texte est souvent enthousiaste bon... c'est normal, ils font une programmation et ils ne vont pas mettre un truc qu'ils n'ont pas apprécié mais... C'est ça qui me gêne un peu, moi d'arriver à me situer par rapport au texte, c'est pour ça que je vous dis quand c'est vraiment intellectualisé, je me dis que je vais pas le sentir... ou bien parfois ça va être un solo et j'ai pas envie de voir de solo à ce moment-là... ou bien j'ai pas vu que c'était un solo et j'ai quand même réservé et surtout je ne le dis surtout pas à Pierrick... mon mari... [rires]

EP : Vous lui gardez la surprise... [rires]

GL : [rires] Donc la dernière fois je crois que c'était aux Salins et y avait un solo et donc je lui ai dit qu'en arrivant, je lui ai dit, « ah ! J'ai oublié de te dire que c'est un solo » « putain... si tu me l'avais dit, je ne serais pas venu, j'aurais filé ma place et c'est tout ! ». Et puis, il s'est avéré que c'était génial ! Je vais m'en souvenir parce que c'est un grand chorégraphe... mince... je crois que c'est Découflé qui a fait un solo et je m'étais dit, « moi je le prends quand même ce solo parce que c'est quand même Découflé » et je le lui ai dit qu'au dernier moment et c'était génial ! Le personnage, le contact qu'il avait avec le public ! Je pense que s'il me posait une question je répondais tellement c'était... euh... on était avec lui, c'était extraordinaire et il était seul sur scène, comme quoi euh...

parfois les solos sont aussi intéressants. Parfois je lis entre les lignes mais, des fois, je vais aussi vers autre chose... je reviens à mes amis de la Madrague de Gignac parce que comme on réserve à l'avance, on ne sait pas si ça va être un week-end vacances, si on est malade, ou on est au ski ou ailleurs alors on s'envoie les places, on se... « Voilà, j'ai deux places... euh... je n'y vais pas tel soir », « ok, envoie » donc, on envoie et les calanques ils dispatchent et ça, c'est un truc qui fonctionne bien...

EP : Et à propos du sac théâtre, votre ami en avait un avant de vous connaître ou c'est vous qui lui avez donné l'idée...

GL : Oui je pense que ça vient de moi... je crois bien...

EP : Tout à l'heure vous avez évoqué quelques-uns de vos souvenirs et j'ai envie de vous interroger sur votre première fois ou en tout cas quel serait le spectacle que vous choisiriez pour parler de votre première fois théâtrale ?

GL : C'est *Maître Puntila et son valet Matti de Bretch*, les maquillages, les costumes, la mise en scène, oh oui c'est clair hein... et après je dirais Jérôme Savary avec le *Magic Circus*. Bon ça aussi, les années soixante-dix avec cette magie... euh... c'est surtout ça ouais... et puis Roland Petit pour la danse, pour le ballet c'est vraiment, c'est sûr qu'un ballet avec les Pink Floyd, ça ne pouvait être qu'extraordinaire et puis Béjart, tous les vieux de la vieille que j'ai découvert quand j'avais 20 ans, même avant, 18... voilà...

EP : Donc c'est à la fois avec votre mère mais aussi avec votre professeur de français ?

GL : Non, c'était un prof d'architecture, Claude Fon... au lycée.

EP : Et vous souvenez-vous avoir été initiatrice alors vous avez parlé de vos enfants ça paraît évidemment.

GL : Pour mes enfants à 200 %.

EP : Ou d'avoir fait découvrir à des amis ou de la famille...

GL : J'ai de la famille dans les Hautes-Alpes et y a un théâtre qui marche bien à Gap et donc effectivement euh... j'envoie les spectacles que j'ai vus et qui sont intéressants en leur disant « il passe à Gap, il faut absolument que tu ailles le voir ». Donc quand ça passe sur Gap, ils sont sollicités par leur belle-sœur mais bon eux, ça leur fait plus d'1 h 30 et puis il y a la neige, c'est plus compliqué mais ça se fait aussi mais c'est tout, à part avec nos amis proches des Calanques où on se passe les tuyaux et les belles-sœurs mais bon c'est tout... Étudiante oui, j'aimais bien drainer du monde mais... maintenant non, je n'ai pas initié... bon j'ai initié pas mal d'élèves, parce qu'ils venaient avec moi, ils regardaient parce qu'ils n'avaient pas le choix, mais par la petite porte. C'est bien avec les Salins parce que bon, on visite les coulisses, on voit comment ça se passe avant, puis on pique-nique ensemble et on revient l'après-midi ensuite pour le spectacle. On peut avoir une rencontre avec le comédien et puis après pof ! Premier rang, tu es dedans et puis ça marche, la magie opère souvent, pourtant c'est des élèves de ZEP, ce n'est pas évident mais quand ils n'ont pas le choix et que le prof a décidé ça marche aussi [rires] voilà.

EP : Je voulais savoir si justement, tout à l'heure on a parlé, vous avez dit aller à Port-Saint-Louis-du-Rhône parce que maintenant il y a un abonnement commun, est-ce que... heu... est-ce que vous connaissez le nom de la régie culturelle ?

GL : Non, c'est vrai que la première fois où ils se sont associés c'était extrêmement compliqué de lire le programme, d'ailleurs on l'a reçu très tard, je pense que ça a été compliqué sur beaucoup de choses et je pense que ça m'a un peu... mais d'autre part j'avais une ouverture énorme « mince, je vois tout ce qu'il y a à La Colonne ! » [rires] alors ça, c'était... cette année c'est très clair.

EP : Est-ce que ça a modifié vos pratiques ?

GL : Oui, ça les a modifiés dans le sens où je vais voir plus de choses euh... je vais... avant j'allais à Fos que sur des programmations enfants, restant à Istres pour le reste alors que maintenant, je vais voir qu'ils passent tel truc et pas à Istres euh... donc c'est vrai que ça m'a ouvert un champ plus vaste, ouais...

EP : Et justement par rapport à l'usage du catalogue, parce que le premier programme...

GL : Et le premier était difficile parce que c'était le premier, on s'est un peu perdus, mais maintenant on sait qui est qui... [rires] et puis cette année, il était très clair, l'année dernière il est arrivé tard, il a fallu se décider vite, et il y avait des choses que... je l'avais pas trouvé clair, alors que là déjà le format est sympa et puis... puis je sais pas il est beaucoup plus clair...

EP : Est-ce que vous savez qui dirige la régie ?

GL : Non, je ne sais pas qui est qui, je n'irais pas jusqu'à dire que ça ne m'intéresse pas mais je ne sais pas qui est qui...

EP : Est-ce que vous pratiquez une activité artistique ?

GL : Je suis prof d'art appliqué, je la pratique toute la semaine avec mes élèves, oui il m'arrive de « bricoler » on va dire à titre personnel en peinture.

EP : Est-ce que vous avez d'autres pratiques culturelles en dehors de celle de la sortie au théâtre ?

GL : Non, non... je n'ai pas de pratiques artistiques régulières, non ça peut être une conférence, ça peut être une découverte, des expos... ça oui, des expos, ça nous fait monter sur Paris pour voir des choses exceptionnelles. Non, c'est trop lié à mon métier, je dirais, c'est vrai que quand j'arrive à la maison, on me dit, « tu ne dessines pas, tu ne peins pas, tu ne fais pas d'aquarelle ? », j'en fais plus oui, parce que j'en fais toute la semaine, oui en vacances sous forme de détente, mais sinon quand je peins c'est pour avoir une application avec mes élèves, c'est pratiquement une préparation de cours.

EP : Et le cinéma ?

GL : Oui, j'y vais assez régulièrement, mais... je suis moins branchée cinéma, je trouve que c'est très passif, y a pas le contact que l'on trouve au théâtre, je vais au cinéma mais

pour moi c'est comme quand je regarde la télévision... mais il ne se passe rien... enfin il ne se passe rien... je passe un bon moment.

EP : J'ai encore deux petites questions, c'est sur ce que l'on appelle le territoire Ouest Provence, est-ce que vous savez les communes qui appartiennent à ouest Provence, si vous en connaissez les limites ?

GL : Non, non parce que pendant votre question, je me demandais si il y avait Salon mais je pense pas qu'elle y soit, je pense qu'il y a Cornillon, Istres, Miramas, Fos, y a pas Port de Bouc, y a pas Martigues, euh... voilà après c'est tout, je pense que Salon n'y est pas... j'ai pas révisé.

EP : Je souhaiterais que vous me décriviez, que vous me représentiez graphiquement, comme vous le souhaitez les lieux culturels qui comptent pour vous par rapport à votre lieu d'habitation en ce que ces lieux pourraient représenter votre territoire culturel.

GL : C'est vrai que ça compte parce que quand j'étais mutée à Marignane, je connaissais pas du tout non plus Marignane, je n'avais pas de voiture rien, et donc j'ai cherché un appart sur Marignane et là je me suis rendue compte que j'étais au centre de Marseille, Aix, Martigues et Istres. C'est pas mal ce milieu de triangle, et on est restés au milieu de ce triangle parce qu'y a Aix, Istres et Marseille sans être dans Marseille.

EP : Vous pourriez me le représenter ?

GL : Je mettrais plutôt au centre d'un triangle, Aix, Istres et Marseille et se greffent ensuite, Port-de-Bouc, Martigues, à l'occasion La colonne je le mets loin, je le ressens très loin et puis évidemment Paris, qui reste un lieu où j'aime bien aller au moins une fois par an, voilà... et moi, je dirais que je suis bien parce que je suis au milieu de tout ça... et je rajouterais des flèches qui vont dans ce sens [vers Istres].

Entretien N° 2b

A. B., à son domicile., Saint-Martin de Crau, le samedi 15 novembre

EP : Ma toute première question va consister à vous demander de vous présenter c'est-à-dire à me rappeler votre nom, prénom, votre lieu d'habitation, le lieu de votre naissance, votre date de naissance, le nombre de personnes qui composent votre foyer ? Enfin, voilà vous présenter de manière générale, votre profession...

AB : Bon et bien je suis A. B., j'habite Saint Martin de Crau, 3 rue du Charpentier, je suis né le 21 août 1950 à Dakar au Sénégal, je suis enseignant en arts plastiques et nous vivons à Saint Martin de Crau avec mon épouse.

EP : Merci, je vous ai contacté par le biais du théâtre de l'Olivier et plus particulièrement par M.A., donc a priori vous êtes abonnés du théâtre ?

AB : Pff... ça doit faire... je dirais... ça doit faire peut-être l'un dans l'autre une vingtaine d'années, on est ici depuis 30 ans hein donc... dans la région. Parce qu'on n'est pas de la région, parce qu'on n'est pas du tout de la région, on est allés au début, après on a fait un break et après on y est allés depuis une vingtaine d'années je pense, la date exacte, je serai incapable de vous dire, mais ça doit être à peu près ça...

EP : Donc vous avez toujours habité... non vous n'avez justement...

AB : Ah non, non, avant, moi, j'étais en région parisienne, je suis restée 8 ans au Sénégal dans ma prime jeunesse ensuite région parisienne pendant une vingtaine d'années, une année au Canada et pas trente ans encore mais bien 28 ans ici.

EP : Et donc vous avez dit, au théâtre de l'Olivier vous aviez commencé à le fréquenter et à un moment donné vous avez...

AB : Par des amis, on a fait sa connaissance par des amis et puis finalement on a trouvé que c'était intéressant enfin, pour plusieurs raisons, parce que la programmation nous plaisait, et puis de toute façon à l'époque y avait que l'Olivier, y avait pas Miramas, y avait pas Fos, y avait pas ce qu'ils ont créé depuis 3 ans là, le regroupement de tous les théâtres...

EP : Oui, la régie culturelle...

AB : La régie culturelle. Donc on allait qu'à Olivier en fait et la programmation nous intéressait... et c'était proche, parce que pendant quelques années on est allés aussi à Marseille on a pris un abonnement à La Criée mais alors Marseille le soir, au bout d'un moment, ça nous a un peu lassés parce que pour y aller, y a les embouteillages, il nous est arrivé de rater la présentation etc. Donc on en a eu un peu marre et l'Olivier c'était bien parce qu'on pouvait stationner. Enfin, c'est des choses assez basiques comme ça et en plus le programme nous plaisait donc c'est pas seulement le fait de stationner et le fait que ce soit proche mais euh... y a le théâtre d'Arles qui s'est rouvert y a 5 ou 6 ans mais on a jamais été attirés pourtant c'est plus proche, mais on est restés fidèles un peu à l'Olivier, voilà.

EP : Et vous mettiez à peu près combien de temps pour aller à La Criée et aujourd'hui vous mettez combien de temps pour aller à l'Olivier ?

AB : La Criée pour aller à Marseille en voiture, fallait qu'on parte longtemps à l'avance pour prévoir le pire, parce que quand... on avait souvent des... bon, c'était à 20 heures par exemple, donc on arrive à un moment où il y a beaucoup de circulation euh... je ne sais pas on devait partir presque deux heures avant pour être sûr de trouver un stationnement. C'était... on a fait ça quatre ou cinq ans même pas, quatre ans peut-être et là... pourtant la programmation nous intéresse aussi. Y avait moins de pièces... c'est-à-dire que... on est allés au Gymnase aussi mais ils avaient un système d'abonnement qui était... y a toujours une pièce qui était obligatoire par exemple, on nous forçait un peu la main et à côté de ça on pouvait choisir, alors qu'à L'Olivier l'avantage, c'est qu'on a un choix totalement libre, lorsqu'on était abonnés passion on fait ce qu'on voulait, on a pas de pièce imposée ce qui plaît pas toujours, c'est pour ça qu'on est revenus très vite sur Istres.

EP : Vous avez dit que vous avez fait la connaissance de ce théâtre par le biais d'amis... d'amis qui habitent ?

AB : Qui habitent Saint-Martin, et à ce propos vous m'avez demandé si je connaissais des gens et on est allés au théâtre avec eux pas plus tard que mercredi soir, j'en ai parlé et M. Bisé qui est un peu plus âgé que moi, lui, je lui ai dit, « est-ce que ça t'intéresserait ? » il m'a dit « oui, pourquoi pas, si ça peut rendre service, y a pas de problème » donc je vous donnerai ses coordonnées tout à l'heure.

EP : Vos amis, est-ce que vous savez comment ils ont connu le théâtre de l'Olivier ?

AB : Alors là, je ne sais pas exactement, je vais demander à mon épouse, J.B ?

JB : Oui...

AB : Est-ce que tu sais comment les Bisé ont connu le théâtre de l'Olivier, puisque c'est eux qui nous l'ont fait découvrir ?

JB : Je crois que c'est par des collègues d'ici qui venaient d'Istres, je pense que c'est par le niveau professionnel...

AB : C'est grâce à eux qu'on a découvert l'Olivier...

EP : Et vous êtes enseignant dans quelle...

AB : Ici, dans le collège de Saint Martin, c'est pour ça qu'on avait choisi de s'implanter ici, y a le collège qui s'est ouvert en 30 et on est arrivés en 80 donc on a fait ce choix de vivre sur place pour éviter les déplacements inutiles, de faire les trajets, comme on ne connaissait absolument pas la région, ça ne nous a pas posés de problème, on n'avait pas d'attaches nulle part. On est allés une fois à Salon, c'est un théâtre à l'ancienne Salon, c'est très inconfortable... [rires]

EP : Qu'est-ce que vous appelez à l'ancienne ? à l'italienne ?

AB : Oui à l'italienne, avec les loges, on n'a pas été enthousiasmés, la pièce était bonne, c'était *Ruy Blas*, je crois mais, non on n'a pas accroché à cause de la salle.

EP : *Quand vous allez au théâtre de l'Olivier est-ce que justement vous retrouvez vos amis ?*

AB : Très souvent, on choisit chacun nos spectacles mais on s'est aperçus que très souvent finalement, on a des convergences et donc en général on a à peu près 2/3 des spectacles en commun, donc à ce moment-là on s'arrange et on y va à une seule voiture, c'est sympathique quoi.

EP : *Et tout à l'heure vous me disiez qu'avant la création de la régie, vous ne fréquentiez que l'Olivier et aujourd'hui comment vous...*

AB : Maintenant on profite de la régie, c'est évident ça, l'année dernière on est allés à Fos, à Port Saint-Louis par contre on n'a pas été enthousiastes, la salle c'est une salle de cinéma, je trouve qu'elle n'est pas adaptée au théâtre. Bon, la pièce n'était peut-être pas très bonne, c'était une pièce de Shakespeare, le... c'était *Un songe d'une nuit d'été*, oh, elle aurait été jouée dans un autre cadre on aurait peut-être apprécié, là c'était vraiment une salle tout en longueur, une salle de ciné quoi, donc là on a... même si y a de bons spectacles, on a fait une croix sur Port-Saint-Louis-du-Rhône, Fos, c'est pas mal, la salle est intéressante, Miramas euh... très très vaste, mais, par contre, très inconfortable dans des sièges absolument horribles [rires] et l'Olivier, on reste attachés quand même c'est un petit côté sentimental... [rires]

EP : *Et qu'est-ce qui fait justement que vous avez cet attachement à... ce n'est peut-être pas seulement l'équipement en lui-même ?*

AB : Non, non moins maintenant, je vous dis là cette année, on a 1/3 1/3 1/3, on est moins attachés à l'Olivier euh... il se trouve cette année j'ai remarqué sur la programmation on a que Miramas et Istres. Mais ça, c'est les pièces hein par contre, ce n'est pas le choix du fauteuil mais c'est un peu le hasard...

EP : *Mais justement vous avez parlé d'attachement sentimental, comment...*

AB : Je dis ça comme ça, si les pièces sont bonnes ailleurs on y va volontiers, je me rappelle on a vu Boujenah à la Colonne, il était hors de question de rater ça, ce n'est pas un problème, mais c'est vrai à chaque fois on se fait la remarque on se dit, « oh ! La Colonne c'est bien, c'est moderne, mais alors dit donc leur siège [rires] » ça compte surtout quand le spectacle est long.

EP : *À l'Olivier, vous connaissez un peu les membres de l'équipe ?*

AB : Oh oui euh... ben... euh... comment elle s'appelle... Anne...

EP : *La directrice, A.R. ?*

AB : Oui, A. R. par contre c'est vrai nos amis, M. B. la connaît bien parce que lui s'occupe du CDC de la ville de SMC il a des contacts avec les directeurs des théâtres avoisinants, sinon je ne la connais pas plus que ça...

EP : Oui, mais vous pouvez l'identifier... ?

AB : Oui, oui, bien sûr et on a fait la connaissance, y a un nouveau directeur qui chapeaute tout ça on était allés à la soirée de présentation de... euh... d'ailleurs y a une chose qui m'a étonné, l'année dernière, c'était la première fois qu'il... ah je ne me rappelle plus de son nom...

EP : Mokhtar Béanouda ?

AB : Ah oui, c'est ça, alors l'année dernière, on l'avait trouvé un peu... un peu... comment dire... crispé, et cette année on a trouvé qu'il était... il a fait un discours avec beaucoup d'humour et j'ai l'impression que la première année ça ne devait pas être facile la mise en place peut-être et là on a trouvé que c'était une vision très humoristique de la...

EP : J'y étais aussi, vous étiez allés aux présentations précédentes ?

AB : La première on est allés l'année dernière... les deux fois c'était à l'Olivier, y a souvent un petit spectacle qui est offert avec... et comme on s'est toujours inscrits à l'Olivier en plus, on a dû être contactés par l'Olivier, vous voyez c'est l'attachement [rires]

EP : Ça s'est passé en deux temps, y avait la présentation de la régie d'une manière générale et ensuite la présentation de la saison qui s'est déroulée cette année dans chaque théâtre de la régie ?

AB : Non, parce qu'on avait déjà nous tout réservé, en fait, il se trouve que depuis des années, on prend des risques mais des fois ça paie, on y va le premier jour des réservations au mois de juin, alors souvent, on a trois lignes sur chaque pièce puisqu'y a pas obligatoirement beaucoup d'informations sur les pièces mais euh... ça a l'avantage énorme euh... avec mon épouse, pour mon épouse, elle aime bien être bien placée, le théâtre elle considère qu'il faut être 6^e ou 7^e rang, proche de la scène, proche des acteurs, en y allant tôt, automatiquement on peut choisir nos places, et bon des fois, on a des regrets des fois, on se dit on aurait pu prendre cela en plus mais à ce moment-là... tant pis... cette année on en a 16 ou 17 je sais plus exactement le nombre, c'est à chaque fois entre 12 et... pas 20 on est jamais montés à 20 mais maintenant y a tellement de choix que... on prend des risques et puis des fois on est contents d'avoir pris des risques.

EP : Et le choix du spectacle vous m'avez dit que vous le faisiez donc euh... via principalement par le biais du catalogue ?

AB : S'il est sorti, sans parfois, il sort avant sur internet à un jour ou deux avant, on regarde sur internet, on essaie d'éplucher, avec mon épouse on essaie de faire un premier tri, on élimine parce qu'il y en a trop euh... [rires] ça se fait comme ça, après on se préoccupe plus, on part en vacances et donc après on regarde le calendrier, on note soigneusement les dates des spectacles pour voir... pour pas oublier et l'avantage d'être deux couples comme ça c'est qu'on se le rappelle, ça nous est déjà arrivé d'oublier, une fois ou deux ça nous est arrivé.

EP : Est-ce que vous êtes inscrits à la newsletter ?

AB : Non, mais on reçoit des courriers régulièrement, qui reprennent le calendrier du mois et il propose aussi des lectures mais ça, c'est rare qu'on y aille par contre ça... parce qu'on est un peu loin quand même et comme on a déjà pas mal de spectacles euh... mais ça nous est arrivé, ils nous téléphonent et nous disent « on vous invite si vous voulez », si on peut y aller, on accepte volontiers, si le spectacle nous intéresse *a priori* mais on peut pas non plus tout voir...

EP : Et par rapport à la création de la régie, est-ce que ça a eu des répercussions sur vos pratiques ? Vous avez dit fréquenter plus les théâtres environnants mais est-ce que plus généralement, qu'est-ce que ça a changé pour vous ? Est-ce que vous y allez plus souvent par exemple ?

AB : On y va plus oui, j'ai l'impression depuis deux ans on a pris un peu plus de pièces, deux, trois, quatre, cinq peut-être pas plus, mais y a tellement de choix maintenant, avant en fait on était un peu au courant des pièces qu'il y avait à Miramas... oui tu veux dire...

JB : [*sa femme intervient*] C'est un peu déroutant pour des gens plus âgés toutes les offres qu'ils nous font. Je trouvais ça plus déroutant et puis c'est vrai qu'on est fidèles à Istres un petit peu, d'une certaine façon, parce qu'il y a un confort de places numérotées qui fait que c'est plus facile pour nous...

AB : Oh pas nécessairement, à Miramas aussi...

JB : Et puis c'est la force de l'habitude aussi, le parking c'est facile...

EP : C'est important aussi...

AB : Non, Miramas aussi, il n'y a pas de problème pour stationner...

JB : La proximité faisant que... l'accueil également d'Anne la directrice d'Istres, l'intelligence de la programmation ça, c'est très essentiel, l'accueil... comment dire... convivial, y a toujours un petit repas, une petite causerie à l'issue de la présentation du programme ou alors pendant l'année, je crois que les abonnés sont extrêmement bien traités, enfin à mon avis, je trouve qu'on est extrêmement bien traités, elle fait très attention et puis je pense que ce sont des gens qui... c'est un peu ce que je craignais avec la régie c'est que ce soit des politiques entre guillemets qui prennent le pouvoir c'est-à-dire la rentabilité maximum et que l'on perde de vue le plaisir, le choix et la qualité professionnelle qu'Anne... Qu'Anne... je sais plus son nom...

AB : Anne Renault ;

JB : Voilà c'est ça, Anne Renault manifeste une telle compétence au point de vue théâtre que c'est vrai qu'on a pratiquement jamais été déçus...

AB : Oh ben si... il peut y avoir des déceptions...

JB : Oui, un petit flop de temps en temps mais ça n'a rien à voir avec euh... une déception générale... autrement je trouve que l'abonné est traité non pas comme un abonné client mais comme un ami, vous arrivez là-bas vous êtes chez vous, les gens sont très souriants, ça compte beaucoup la qualité de l'accueil euh... non ?

AB : Vas-y ajoute quelque chose...

JB : Je viens de temps en temps...

EP : Vous venez de parler de l'importance de l'accueil etc. et des repas et... est-ce que vous pourriez...

AB : On n'y va pas pour le repas

EP : Non, non, mais ça participe de la dimension conviviale... ?

AB : Oui, c'est toujours, le spectacle offert c'est toujours de bonne qualité, ce sont des dénicheurs de spectacles, je suppose que ça se passe comme ça, ils doivent aller voir ce qu'il se passe à droite à gauche ce qui se fait à Avignon l'été enfin bon... c'est vrai qu'on se sent un petit peu en accord avec leur programmation aussi, il se peut très bien que l'on ne soit pas d'accord avec leur programmation et on n'y serait pas retournés à ce moment-là si ça ne nous avait pas plu. C'est comme certaine critique de cinéma, y a certains critiques vous savez à l'avance que s'il ne va pas aimer le film y a des chances que vous ne l'aimiez pas ou à l'inverse, parce que vous avez les mêmes optiques.

EP : Est-ce que vous pourriez me raconter comment se passe un peu une soirée alors du départ de chez vous à l'arrivée à l'Olivier, comment se passe une soirée type quand vous allez à... ?

AB : C'est toujours pareil, en général on part toujours un petit peu à l'avance, mais pas plus parce qu'on a les places numérotées. L'avantage aussi, c'est énorme, parce qu'on n'a pas besoin de partir trop longtemps à l'avance, donc, en général, on part à quatre, souvent je vous ai dit que la plupart du temps on y va à deux couples soit l'un soit l'autre, on alterne, donc on se gare... alors c'est drôle parce qu'on a à peu près notre parking, on sait où trouver de la place, on s'y met, après on va à pieds au théâtre. Bon, on s'installe, souvent on n'est pas placés au même... en même temps puisqu'on a pris nos abonnements séparément nos amis en plus préfèrent être un petit peu plus loin. Bon, c'est une question de goût. On se retrouve à la fin du spectacle, on revient en voiture, on en discute bien entendu dans la voiture, chacun donne son avis... Oh souvent on est assez d'accord la plupart du temps, on a une petite demi-heure de trajet, on a le temps d'en parler, on ne parle pas que de ça, on parle aussi d'autre chose, on est un peu sous le charme souvent, on parle un peu moins, la pièce qu'on a vue mercredi, on était d'accord hein Jacqueline, avec les Bisé mercredi, on était d'accord ?

JB : Ce qui est très agréable ce sont des gens qu'on connaît depuis 22 ans à peu près, on parle des films qu'on a vus dans la semaine, ou eux nous parlent... ils vont assez souvent à Paris, ils nous racontent ce qu'ils ont vu à Paris... ce sont des retraités heureux qui sont disponibles, qui ont beaucoup de temps, donc tous les films ou les autres pièces de théâtre qu'ils ont vu hors notre abonnement parce qu'on n'a pas tout à fait toujours les mêmes abonnements, et on voit la pièce et au retour c'est là qu'a lieu l'échange, que tel personnage, tel caractère est formidable ou qu'il y avait une faiblesse de ce côté-là ou... voilà... c'est très constructif...

AB : La pièce de Feydeau vendredi... bon on savait... on sait à l'avance comment ça fonctionne mais ça peut être raté, si les acteurs ne sont pas bons si la dynamique n'est pas bonne, ce n'est pas révolutionnaire comme théâtre mais là c'était Bruno Soló et Léa

Drucker...

JB : C'était des têtes d'affiches...

AB : On hésite, on se méfie un peu des têtes d'affiches, on n'en prend pas trop, trop souvent, on a été parfois assez déçus, je me rappelle de Michel Piccoli, c'était catastrophique...

JB : Il était malade certainement...

AB : [rires] Oui, il n'était pas au meilleur de sa forme...

JB : Oh ! C'était un flop complet...

AB : Y avait Marielle aussi, c'était la pièce, ce n'était pas seulement Marielle, c'était la litanie des mots... je ne me rappelle plus le nom de la pièce... Enfin bon, on ne prend pas systématiquement les têtes d'affiches maintenant on se méfie un peu euh... Bruno Solo ce n'est pas... ce n'est pas une vedette immense mais il était bien, dans du Feydeau...

JB : Du Feydeau, c'est le genre de pièce que je vois agréablement une fois par an mais ça suffit, je veux dire...

AB : C'est du Boulevard...

JB : C'est très agréable, on rigole bien, tous les gags sont attendus, les rires, les plaisanteries, c'est réjouissant quoi, c'est un moment de théâtre comme une bulle un petit peu qui éclate. On est contents on sait qu'on va avoir une bonne soirée, voilà mais je m'en lasse très vite, du Feydeau pendant... si je ne voyais que ce genre de spectacles... c'est pour ça que j'aime beaucoup Anne, c'est que c'est très varié, ça peut toucher tous les publics et toutes les sensibilités, y a aussi du théâtre beaucoup plus intellectuel, dans *Noces de sang* par exemple qu'on avait vus...

AB : On a vu plusieurs spectacles montés par cette compagnie...

JB : Des spectacles extraordinaires !!! très fins avec beaucoup de sensibilité, beaucoup de réflexion et c'est ce que j'aime dans cette programmation, c'est l'éclectisme de la programmation, y en a pour tout le monde.

AB : On est même allés de temps en temps à l'espace 233, voir des pièces d'une heure pour les enfants... y a des choses absolument fabuleuses.

JB : On a vu des petites merveilles, petites merveilles !!!

AB : Des marionnettistes, y avait de la magie, comme ça sur le programme... tient c'est à 19 heures euh... on va y aller, ça dure une heure et des fois, on est sortis de là...

JB : Ooui et puis on est avec des enfants, des petits enfants, et ça, c'est formidable parce qu'ils sont plus naturels, on les entend éclater de rire, ou alors faire à haute voix des commentaires sur l'acteur. C'est vraiment très rafraîchissant, ça fait beaucoup de bien. Il y a aussi le cirque, ils ont innové avec des choses formidables avec Les Élançées, c'est une merveille, on a vu des choses inoubliables, des petits cirques de... ça développe en

nous de la nostalgie, la nostalgie de l'enfance, ou à l'époque les choses étaient simples, des spectacles sans prétention mais néanmoins de qualité, avec des clowns et des artistes magnifiquement doués, un très beau spectacle quoi !!! À tous les niveaux.

AB : Moi je dirais avec prétention, avec prétention d'être nettement au-dessus du cirque...

JB : Oui, mais sans prétention en ce sens que... dans la simplicité... pas la prise de tête parisienne, il faut qu'il garde cette authenticité-là très rurale finalement. C'est finalement... je parlais de ces troupes qui sont d'excellentes qualités, qui n'ont pas la grosse tête quoi... parlons simplement... qui font ça... nous le public, en nous prenant à partie, en nous faisant participer au spectacle...

AB : Chaque année on en prend des spectacles aux Élancées.

JB : J'ai d'excellents souvenirs de tout ça...

EP : Donc, il vous arrive de vous retrouver avec vos amis, est-ce qu'il vous arrive après le spectacle de rester sur Istres ?

AB : Ça nous est arrivé, oui, y a une bonne crêperie qui n'est pas loin [rires]

EP : Il vous arrive de manger après le spectacle ?

AB : Non, on mange avant mais il nous est arrivé des fois d'aller grignoter une petite crêpe, un verre de cidre, quand ça ne finit pas trop tard, mais quand ça finit tard, il nous arrive d'avoir cours le lendemain, on ne s'attarde pas trop. Il ne faut pas se coucher trop tard. Mais tout à fait, plutôt à Istres qu'à Miramas, à Miramas c'est excentré, le théâtre est complètement, il n'est pas au cœur de la ville et même Miramas le soir, c'est quand même plus tristounet qu'Istres.

EP : Est-ce que vous connaissez bien Istres, est-ce que vous avez d'autres raisons d'y aller hormis le théâtre ?

AB : Non [rires] ah oui, c'est pratiquement la seule, y a pas d'autres raisons, non si y a pas de grandes surfaces non plus, à Martigues oui, il nous arrive d'aller à Martigues parce que des fois y a des magasins de bricolage, on a besoin de choses qu'on ne trouve pas ici. Donc on va jusqu'à Martigues, donc y a que l'Olivier.

EP : Pareil pour Miramas et Port-Saint-Louis-du-Rhône ?

AB : Pour Miramas, on va qu'à L'Olivier, effectivement, Port-Saint-Louis-du-Rhône, on nous y est allés qu'une fois donc bon... euh... Fos, aussi, on est jamais allés à Fos, j'ai découvert Fos la première fois où je suis allé au théâtre, ça s'est ouvert y a deux ans donc c'est la première fois que j'allais à Fos depuis 28 ans quoi. J'avais jamais mis les pieds à Fos... si passer sur la voie rapide pour aller à Martigues ou à Marseille mais ça m'était jamais arrivé, oui, ça permet de découvrir des villes...

EP : Par exemple, si vous deviez faire visiter ce coin-là Istres, Miramas, Fos, à des amis, des proches qui viendraient vous rendre visite et qui ne connaîtraient pas ces villes-là, quelle serait la visite que vous organiseriez ?

AB : Non... on n'irait pas, honnêtement non, on n'irait pas, quand on a des amis qui viennent ici, on va plutôt côté des Alpilles, de Saint-Rémi, d'Arles, euh... plutôt que... Bon, il me semble que c'est quand même beaucoup plus riche en paysages et en... Arles, en monuments, qu'Istres ou même Martigues. Bon... Martigues, je connais un tout petit peu la ville avec les canaux mais... Bon, ce n'est quand même pas très sympathique... quand on a des amis qui viennent, ça suffit avec Arles, on a de quoi s'occuper quelques journées quand même bon.

EP : Et la plupart de vos courses ?

AB : Sur place, à Saint-Martin. On évite d'aller courir trop loin, il y a un Intermarché qui est amplement suffisant euh... ils viennent de rénover le Géant d'Arles, ils ont doublé la surface, on est perdus là-dedans, je crois que je vais y aller de moins en moins, déjà qu'on n'y va pas souvent, cette espèce de temple de la consommation à outrance ça m'énerve prodigieusement...

EP : Vous me disiez que ça faisait à peu près plus d'une vingtaine d'années que vous étiez abonnés...

AB : Oui, entre la première fois, la coupure et à nouveau, oui... j'ai du mal à donner des dates précises mais au total ça doit faire une vingtaine d'années.

EP : Et qu'est-ce qui a fait qu'à un moment donné vous avez eu cette coupure ?

JB : On avait les enfants qui étaient petits, c'était un peu compliqué pour aller au théâtre, on a fait un petit break...

AB : Pourquoi on a arrêté d'aller à Istres pendant quelques années *[il parle à sa femme]*, tu ne te rappelles pas ? Je pense que c'était les enfants qui étaient petits tout simplement. Un moment y a tes parents qui venaient et...

JB : C'est-à-dire que je crois qu'on s'était dit on ira au coup par coup, voilà on s'était dit c'est un peu contraignant y avait certains soirs où on se retrouvait avec des conseils de classe jusqu'à tard, ça pouvait arriver une ou deux fois dans l'année et ça paraissait un peu lourd donc on s'est dit on va prendre au coup par coup, on a dû faire ça deux ans et on s'est rendu compte que le coup par coup se résumait à rien.

AB : Peut-être un peu plus que deux ans...

JB : Enfin, oui, 2 ou 3 ans, on s'est rendu compte qu'en fait on ne savait pas s'organiser, on est tellement dans une société tellement occupée, vous le savez bien hein, tellement occupée et surbookée par tout et le moment où il fallait réserver le spectacle qui nous intéressait et bien c'était trop tard, il n'y avait plus de places, plus d'énergie... Parce que l'avantage de l'abonnement, c'est que vous y pensez, on a un grand calendrier et on sait que « tiens la semaine prochaine à tel jour... », oui, y a le spectacle et se met en place dans votre inconscient le fait que ce soir il faudra être en forme parce qu'il y a un spectacle de prévu. Et par contre, si il n'y a pas d'abonnement, je parle pour moi là, je ne fais pas l'effort pour me motiver pour réserver la place.

AB : En plus je disais que tu aimais bien être bien placée. Et, quand on prend un spectacle après coup, on n'est pas bien placés, j'ai réalisé ça. C'est que c'était étonnant, qu'il y avait des gens, des gens du devant, toujours les mêmes genres de personnes devant et les gens qui sont derrière.

JB : On a une collègue que j'ai connue, elle est toujours aux mêmes rangées, qui est professeur de français, elle a un rayon très étendu, et voilà, je me rends compte, j'ai besoin d'être proche, j'ai besoin d'être en symbiose avec les acteurs, pouvoir bien voir leur visage, la lumière dans leurs yeux, de voir leurs traits de caractère à travers leurs expressions, leurs mimiques. Pour moi, c'est essentiel, pour toi c'est peut-être moins essentiel mais tu t'y es habitué gentiment...

AB : Oh oui, j'aime bien...

EP : Est-ce que vous avez des petits accessoires, j'interrogeais une dame y a pas longtemps qui avait des jumelles et...

JB : Pas sur Istres, mais ailleurs j'ai toujours des petites jumelles...

AB : Mais sur Istres ou Miramas où on sait qu'on sera au 4^e ou 5^e rang, on n'a pas besoin de jumelles quand même.

JB : C'est un petit détail mais c'est rigolo mais, c'est vrai qu'on privilégie plutôt les spectacles qui sont numérotés où les places qui sont retenues d'avances plutôt que les placements libres parce que nous ne sommes pas du genre bagarreur, et arriver une heure à l'avance, ce n'est pas notre style non plus donc résultat, la foire d'empoigne ce n'est pas notre cas, et se retrouver au fin fond, honnêtement que je n'apprécie pas du tout, c'est ma perception des choses, j'ai besoin d'être proche, non seulement par la baisse de ma vue mais aussi tout ce que je vous ai expliqué sur la relation avec l'acteur, pour pouvoir rentrer de plain-pied dans la pièce il me semble que la proximité spatiale est importante dans mon cas...

EP : En dehors de ces trois années de coupure, vous avez été fidèles...

AB : Ce qui nous pose un problème de temps en temps c'est qu'on se dit on en a quand même vus énormément parce que... si on compte une moyenne de douze spectacles par an mais combien en reste-t-il ? *[Rires aux éclats]*

EP : Vous me permettez de vous poser la question de savoir quels sont les spectacles dont vous vous souvenez ?

AB : Je suis plutôt un visuel, je me rappelle des images, du décor, je me rappelle de la mise en scène, par contre le nom... le nom... est... le metteur en scène...

JB : Si je me rappelle que les spectacles d'Irina Brook c'est une merveille...

AB : Et puis cette compagnie espagnole, qui avait monté *Les noces du sang* etc. Je ne me souviens pas du nom de la compagnie... Philippe Gentil, *Bolilok*... des choses tout à fait en dehors des normes... Je ne crois pas que je me souviendrais par exemple du Feydeau qu'on a vu mais y a des fois des choses qui marquent, mais je suis un visuel c'est-à-dire

que je suis fascinée par des images, j'aurais parfois du mal après 15 ans à raconter l'histoire mais je revois la pièce.

EP : Auriez-vous un souvenir de votre première fois ?

AB : En parlant ça revient un petit peu... on se souvient plutôt de pièces récentes, on s'est dit l'année dernière que c'était une saison d'une très bonne tenue, bon c'est vrai y a des saisons... à la fin de l'année, on se dit entre nous on a été gâtés, on a vu des choses très différentes des unes des autres. Maintenant remonter plus loin en arrière, ce sont des bribes... peut-être avec des images, si j'avais la photo de la pièce je m'en souviendrais mais comme ça, ce n'est pas évident...

EP : Mais votre première fois au théâtre ?

AB : AH !!! Au théâtre, théâtre ? ah oui, oui, parce que c'était au TNP à Paris. Mes parents prenaient un abonnement, mes parents étaient enseignants, donc on avait trois pièces, il y avait trois pièces dans l'année et le TNP quand j'étais gamin, c'était quelque chose ! Enfin, vous connaissez je suppose, Chaillot on arrivait le soir, j'ai vu *Maître Puntila et son valet Matti* par exemple. Il y avait une voiture sur scène je me rappelle, après je l'ai revu à Istres d'ailleurs, mais je... j'avais quoi 10, 11 ans, ce sont mes parents qui m'amenaient, on était rentrés d'Afrique bon à Dakar y avait pas de... j'ai pas de souvenir de théâtre, de cinéma oui... c'est quand on est arrivés en région parisienne et puis euh... j'allais aussi, j'avais peut-être un peu plus, j'allais tout seul avec un ami, j'allais à la Comédie Française, y avait des matinées pour les jeunes, il me semble quelque chose comme ça, on est allés voir quelques pièces comme ça à La Comédie française.

EP : A l'adolescence, avec des amis ?

AB : Oh oui ! Avec un ami, on se connaît depuis 40 ans... Plus, depuis presque 50 ans, euh... et donc c'est vrai qu'on allait tous les deux, on prenait le métro on avait treize, quatorze ans. On prenait le métro, on habitait en banlieue euh... on y allait le jeudi après-midi, à l'époque on avait pas cours le jeudi après-midi comme nos parents nous avaient pris un abonnement à La Comédie Française mais bon, je ne me souviens pas beaucoup des pièces que j'ai... ça devait être des grands classiques hein... par contre je me rappelle plus du TNP par la salle, le lieu... le lieu était quand même assez grandiose, quand on est petit ça impressionne... j'ai eu l'occasion d'y retourner euh... on a amené nos enfants y a une dizaine d'années, on était de passage à Paris, il passait une pièce des Deschiens... euh... Jérôme Deschamps et... euh... et puis Jérôme Savary, Zazou je crois que c'était. Je n'étais pas retourné dans cette salle depuis très longtemps bon, ça a été un peu modifié, mais c'était plaisant.

EP : Vous avez parlé d'avoir amené vos enfants au théâtre, vous avez été initiateur...

AB : Oui ils sont venus, ils sont venus, on a pris même des abonnements pour eux euh... on prenait un abonnement pour les deux, alternativement, par alternance ils venaient avec nous, et mon fils il aime bien quand même. J'ai un fils aîné de temps en temps, on a que deux abonnements maintenant mais de temps en temps il remplace l'un de nous deux.

EP : Et auprès d'amis ?

AB : Oui, on a fait découvrir aussi mais là, par contre, ça n'a jamais réussi... [rires] ça n'a jamais pris... [rires] non non, on a amené une fois ou deux, comme on avait souvent trois abonnements et comme nos enfants faisaient des études, s'ils ne pouvaient pas venir on demandait à un ami ou une amie, ça ne leur a pas donné le goût de prendre un abonnement, ils ont apprécié la soirée mais... non on n'a pas vraiment eu de chances. On n'a pas d'amateurs de théâtre autour de nous, voilà, même nos voisins on les avait initiés une fois, on leur a dit on va à La Criée à Marseille, ils avaient pris une année avec nous, ils avaient bien apprécié mais ils ne l'ont pas renouvelée. On aime ou on n'aime pas le théâtre...

EP : Pour revenir un petit peu à la régie culturelle, vous avez pris connaissance de la régie par le biais du programme, mais comment la décririez-vous plus généralement ?

AB : Au début on a eu un peu peur, on s'est dit ça va devenir un petit peu une usine à gaz, est-ce qu'il y aura encore cette liberté de programmation, justement on avait cette affinité avec la programmation d'Anne Renault, il semblerait que ça a quand même apporté un plus parce que c'est vrai que ça nous a permis de découvrir des spectacles qui seraient peut-être passés à Istres mais pas obligatoirement et qu'on a eu du plaisir à voir ailleurs. Maintenant, actuellement, on est à la deuxième ou troisième année, on en profite, c'est vrai que... ça pose des problèmes de choix, le choix est tellement vaste, qu'on pourrait dire que... un peu plus hasardeux d'une certaine façon, non ça pose pas de problème.

EP : Du point de vue du cinéma ?

AB : Non, on va jamais au cinéma à Istres, on a une salle à Saint Martin, y a deux films, trois films par semaine, y a un film souvent art et essai quand même. Bon, je suis moins cinéma maintenant que je l'ai été dans ma jeunesse euh... quand j'étais étudiant à Paris, je fréquentais assidûment même les films très confidentiels dans le quartier latin. Maintenant, on y va comme ça, on peut rester six mois peut-être sans aller au cinéma, ça peut arriver, et là on en a vu deux cette semaine, c'est un peu comme on le sent, là y a pas d'abonnement, c'est fonction du temps qu'on a, de la programmation locale, je sais que j'aime bien aller au cinéma ici, c'est juste à côté et j'aime bien on a pas besoin de partir longtemps à l'avance. Sinon, il faut aller sur Arles ce n'est pas trop loin, et même Arles il faut stationner, c'est la galère pour trouver un emplacement pour la voiture, on est obligés d'y aller en voiture. Bon... donc on est... ça va m'énervé, on va retourner parce qu'on n'aura pas trouvé de quoi stationner, alors qu'ici c'est très, très pratique, on devient un peu fainéants non mais, des fois, y a des films qui ne passent pas ici, on regarde *Télérama* et on se dit tiens, on aurait pu aller le voir, mais on n'y va pas quoi...

EP : Je saute sur l'occasion puisque vous parlez de Télérama, vous m'avez dit que vous faisiez votre choix avec le catalogue mais est-ce qu'il y a des magazines tels que Télérama, parce qu'ils ont aussi une critique théâtre, est-ce que ça peut participer de... ?

AB : Non, non, c'est rare, c'est rare, parce que souvent les pièces dont ils parlent, passent rarement, il m'a semblé qu'on en a rarement vues enfin, je peux me tromper parce que souvent la critique a lieu tellement de temps avant, qu'on a pu oublier. Souvent, ils parlent de pièces sur Paris. Non, mais je vous avoue que je survole la critique théâtrale en général. Par contre, je regarde beaucoup plus la critique cinéma, même si on n'y va pas toujours, euh... c'est comme la critique télévisée puisqu'on regarde rarement la télévision, j'ai vu qu'il y avait des abonnés de *Télérama* qui n'avaient pas la télé, donc, nous, on a la télé mais... on ne regarde pas systématiquement, on est au courant quoi...

EP : Est-ce que vous avez d'autres pratiques culturelles autres que le théâtre et le cinéma ?

AB : Ah... moi j'aime beaucoup les musées, par ma profession, je veux dire moi je me régale, euh... il m'arrive euh... je monte... alors des fois c'est avec mon épouse quand on peut, en fonction de nos emplois du temps euh... monter à Paris. L'année dernière j'avais de la chance parce qu'en plaçant deux heures de cours, je pouvais partir le mercredi midi et revenir le dimanche soir, je l'ai fait une fois dans l'année, je suis montée quatre jours alors là la tournée, Le Louvre, Maison Rouge, Le Palais de Tokyo enfin... je m'imbibe, je m'imprègne complètement des expos parisiennes et puis chaque fois qu'on a l'occasion de partir un peu en voyage bon... on est très musé, là on est allés à Milan, on est allés voir La Cène que je ne connaissais pas, y a quinze jours, même pas dix jours, on s'est régalez quoi. C'est fabuleux, et puis en juin on est allés à Madrid, j'avais jamais vu Le Prado, y avait un manque, et là aussi, on est revenus...

EP : Et là dans le coin, est-ce qu'il y a des... ?

AB : Oui, ben, j'ai fait tous les musées Réatu etc. par exemple, l'expo qu'ils ont montée au Réatu avec Christian Lacroix, on s'est régalez, on a trouvé ça fabuleux... je connais mais je n'y retourne pas systématiquement quand même, comme sur Avignon, Le petit palais, La fondation comment ça s'appelle...

EP : La collection Lambert ?

AB : Oui c'est ça mais bon, je ne vais pas systématiquement voir les expos, c'est l'occasion qui fait le larron si je suis sur Avignon, oui, mais ce n'est pas systématique.

EP : Est-ce qu'il y a des festivals que vous avez l'habitude de fréquenter ?

AB : Non, pas régulièrement, on est allés à Avignon pendant quelques années, au début, et puis après c'était un peu contraignant, il faut réserver longtemps à l'avance... on a renoncé un petit peu là... mais c'est vrai qu'on est allés voir quelques pièces dans la cour des Papes, du Palais des Papes, mais on a pas renouvelé, ça devient un peu compliqué et avec l'âge aussi, ça complique les choses... mais on en a pas beaucoup parlé mais y a une chose intéressante avec la régie c'est que même si les spectacles ont un petit peu augmenté ça reste hyperabordable quand même pour un budget. On peut voir beaucoup de pièces pour un budget somme toute tout à fait raisonnable. Ce n'est pas négligeable, bon les catégories A, on n'en prend pas... euh... de toute façon on est limité quand on prend un abonnement passion, on ne peut pas en prendre plus qu'un certain nombre mais y a tellement de spectacles de qualité en catégorie B et C que... C des fois, on a des surprises fabuleuses, c'est extraordinaire, donc ça finit par être correcte, sur l'année c'est... Par rapport, on est allés des fois au théâtre à Paris bon... je trouvais une ou deux pièces, bon, on a vu *Knock* avec Lucchini, des choses comme ça, on arrivait à trouver des choses... mais c'est cher quand même le théâtre parisien, ce n'est pas donné, donc pour le prix de trois pièces à Paris, on a presque une saison ici, on préfère diversifier quoi... y a pas de plaisir régulièrement, toute l'année, une ou deux fois dans le mois, trois fois des fois, 4 des fois, enfin... on fonctionne comme ça, c'est un petit peu au coup de cœur. Là, avec mon épouse, on s'est dit, « tiens, avec la retraite on irait bien en Avignon, y a l'Opéra », il paraît qu'ils ont des problèmes en ce moment...

EP : C'est avec l'orchestre régional, l'OLRAP, qui a des problèmes de financement...

AB : Oui, oui, on a des collègues en retraite, ils ont dit et bien tiens, euh... on va... y a des matinées aussi je crois le dimanche et j'ai dit que c'était pas mal ça finalement... on va voir, mais c'est quelque chose qu'on aimerait découvrir, on est pas des... des férus d'Opéra du tout mais, on a autour de nous pas mal de gens qui sont amateurs et... on s'est dit, ça peut être intéressant mais je crois qu'il faut quand même un peu une culture pour l'opéra pour... il faut connaître un peu le livret, il faut s'y connaître un peu à l'avance pour apprécier je crois hein... Donc, je pense que c'est quelque chose qu'on découvrira un peu plus tard, voilà les musées principalement... mais les festivals non, par exemple, ici, y a le Festival des Zones mais en général on n'est pas là, c'est en été, on monte dans les Alpes, on est originaires tous les deux des Alpes donc, on a la chance de pouvoir monter un petit peu à la fraîcheur, on en profite.

EP : Vous m'avez dit être enseignant en arts plastiques, est-ce que vous pratiquez ?

AB : Un petit peu mais je ne suis pas du tout, euh... il m'arrive, j'ai envie de faire quelque chose et je fais quelque chose et pendant trois ans je ne fais rien. Je fais de la photo, beaucoup de photo, j'ai fait de la vidéo à une époque, c'est très variable comme pratique, ce n'est pas régulier.

EP : Et vous auriez une pratique artistique plus régulière ?

AB : Non, non, j'aime beaucoup la photo, j'aime beaucoup l'infographie, je m'y suis mis une dizaine d'années. J'ai découvert que l'ordinateur est un outil euh... de création extraordinaire, j'utilise des logiciels comme Flash etc. pour faire un peu d'infographie mais, ce n'est pas régulier, c'est comme ça me prend, des fois on préfère aller se balader plutôt que... voilà.

EP : J'aurai une dernière question qui sera plus pratique, transition non voulue, je souhaiterais, si vous acceptez de le faire en le commentant en même temps que vous me dessiniez, représentiez graphiquement le territoire de vos pratiques culturelles à partir du lieu de votre habitation, c'est-à-dire si vous pouviez représenter les lieux qui sont importants pour vous par rapport à vos pratiques ?

AB : Mais régulièrement ou qui ont laissé une trace ?

EP : Et bien les lieux qui comptent pour vous.

AB : Proche, lointain ?

EP : Ce sont les lieux qui comptent pour vous, qu'ils soient lointains ou proches...

AB : Je sais pas moi, donc on part du centre, le théâtre, c'est vite vu, c'est Istres, euh... et puis Miramas quoi, on va simplifier, c'est les deux lieux où on va régulièrement maintenant, ensuite, y a Arles principalement musées, j'ai du aller 6 fois à l'Arles antique, on connaît un petit peu, y a pas moins de surprises, quand je dis monument c'est plutôt architecture, mais ça c'est quelque chose que je découvre à chaque fois que quelqu'un vient, quand on reçoit quelqu'un, des amis bon, j'y retourne avec plaisir, j'y vais pas systématiquement, ce matin on était à Arles, on est pas allés dans les musées, ça c'est proche on va dire, après y a Nîmes, y a Montpellier, j'y vais très épisodiquement, à une

certaine époque pendant les journées du patrimoine, on s'était fixés comme objectif de mieux connaître la région donc euh... on est allés deux fois à Marseille, on est allés à Aix en Provence, à Orange, à Vaison La Romaine, on est allés deux à Avignon, à Nîmes, donc on a découvert la région grâce aux journées du patrimoine, tout est ouvert, ça nous plaît pas on sort, on va voir autre chose, mais ça c'est très ponctuel, c'est une fois par an, sans ça y a Paris hein... ça Paris, je vais pas tous les citer, avec le TGV on monte tellement facilement, je cite tous les musées ?

EP : Non, ceux que vous appréciez particulièrement.

AB : Le Palais de Tokyo ça c'est mon ami est parisien, celui dont je vous ai parlé tout à l'heure donc, à chaque fois c'est un plaisir, Le Palais de Tokyo, Le Louvre, bien sûr, à chaque fois, je vais voir une partie du Louvre, Orsay ; le musée Picasso... plusieurs fois j'y suis allé, Maison Rouge c'est pas mal j'ai découvert... c'est du côté de Bastille, ils avaient fait une expo sur les peintres soviétiques l'année dernière euh... contemporain, ça s'appelait... quelle était le nom de l'expo, sans ça... y a... principalement c'est ceux-là... après y a tous les musées qu'on est allés voir dans le monde, New York, Londres, euh... enfin je vais pas tout... ça s'est relativement régulier, Paris, c'est au minimum une fois par an, donc c'est assez réduit et à chaque fois on va quelque part, chaque fois on découvre quelque chose de nouveau, c'est un peu comme les pièces de théâtre qu'on a vu 20 ans, pendant 1 an on en voit dix, ça fait 200, combien il en reste et pour les musées, c'est la même chose, euh, il reste comme ça quelques chefs-d'œuvre et puis il y en a pleins qu'on a oubliés, j'ai à peu près cerné les lieux... Marseille par exemple, Marseille on avait découvert, j'avais vu une expo Édouard Hooper, c'était super, mais j'aime pas aller à Marseille, je sais pas pourquoi ça m'énerve, des fois, on est obligés d'y aller parce qu'on a des stages, mais là à La Crie on a abandonné assez vite, c'est trop compliqué donc, on fait pas cet effort, c'est des fois plus simple d'aller à Madrid qu'à Marseille...
[rires]

Fin

Entretien n° 3b

M-J.H., à son domicile, Istres, le jeudi 5 mars 2009

EP : Vous m'avez dit que vous connaissiez M. B, vous vous connaissez bien parce que vous êtes collègues ou...

MJH : Oui, au départ ce sont des collègues de travail, ensuite on s'est retrouvés mais ce sont ni eux qui m'ont fait connaître le théâtre ni moi, je veux dire, ils venaient déjà avant que nous nous connaissions.

EP : Je vais en profiter pour vous poser ma toute première question qui consiste à vous demander de vous présenter, c'est-à-dire à me préciser votre nom et prénom, votre date de naissance, votre lieu de naissance, votre profession et puis me parler de la composition de votre famille.

MJH : Je suis M.J. H., je suis née le 5 juillet 62 à Nice, je suis enseignante dans un collège là où j'ai connu M. et Mme B., je suis mariée, j'ai deux enfants, j'ai une fille de 13 et demi et une fille de 17 ans.

EP : Et vous êtes enseignante dans quel domaine ?

MJH : En lettres classiques.

EP : D'accord. Vous avez été contacté par Martine Aymès, donc je suppose que vous êtes abonnée du théâtre de l'Olivier ?

MJH : Depuis longtemps oui.

EP : Vous avez une idée du nombre d'années...

MJH : Je l'ai été avant la naissance de mon aîné, donc ça fait une petite vingtaine d'années.

EP : Avez-vous fréquenté d'autres théâtres, mais avant tout, depuis quand habitez-vous Istres ?

MJH : Moi j'habite Istres depuis 35 ans, oui 35 ans, non quand j'étais jeune mes parents n'allaient pas au théâtre, ni au cinéma, je n'ai pas de souvenirs de famille, je ne suis pas issue d'une famille qui allait au théâtre hein, on allait une fois par an au cinéma mais c'était cela hein. Non moi, c'était vraiment, j'avais envie étant indépendante euh... ayant mon argent d'aller au théâtre, donc au départ j'y allais comme ça euh... au coup de cœur et puis après j'ai eu envie de m'abonner... ce qui est amusant et intéressant c'est que j'y ai entraîné ma mère et ma mère est maintenant complètement accroc... je crois qu'en fait au départ c'était surtout une question d'argent parce que mes parents n'avaient qu'un seul salaire et... et... tout ce qui est culture, même si à Istres y a une politique d'accès à la culture pour quasiment tous, mais y a quand même un coup, ça a un coût et dans certaine famille y a des priorités et la culture ne fait pas partie des priorités, parce qu'avec cet argent-là il faut manger, il faut payer le loyer... je n'ai pas vécu misérablement mais chaque sou était compté donc le théâtre non on y allait pas et puis je crois aussi qu'eux-mêmes n'ayant pas eu cette culture-là euh... ne trouvaient pas cela indispensable euh... et

donc maintenant ma mère donc a pris un abonnement, elle va voir des pièces que je ne vais pas voir, donc ça ne lui fait pas peur d'aller toute seule, je crois qu'elle ça lui fait bien plaisir aussi, donc ça fait plus d'une vingtaine d'années effectivement, quand j'ai commencé vraiment à être installée ici à vraiment m'intéresser le théâtre.

EP : Et votre mère fréquente aussi le théâtre de l'Olivier ?

MJH : Alors c'est vrai que depuis deux ans y a le théâtre Ouest Provence donc nous allons quelque fois à Miramas ou à Fos puisqu'il y a une programmation commune, c'est vrai que nous n'allons pas à Port Saint-Louis du Rhône parce que là la distance nous fait un peu peur, nous rebute un peu mais surtout la programmation essentielle est fondée sur les trois théâtres Istres, Fos, Miramas... bon ça m'arrive d'aller à Martigues selon la programmation, mais assez rarement parce que je prends une vingtaine de pièces à l'année, ça fait quand même une à deux spectacles par semaine, c'est pour ça qu'après je travaille, j'ai deux enfants, je vais aussi un peu au cinéma donc voilà... on se contente à cela.

EP : Est-ce que vous avez une idée de partage des pièces sur les trois théâtres ? est-ce que c'est à peu près réparti ou...

MJH : Là cette année c'est à peu près réparti hein... alors avant c'était uniquement le théâtre d'Istres rarement sur Miramas ou Fos parce que c'était vraiment parce qu'il y avait une pièce particulière que je voulais voir sinon ben... je m'abonnais à Istres, donc j'allais à Istres et puis là en fait, vu que la programmation... je regarde un peu la programmation et après je m'aperçois que la pièce va être présentée à Istres, Miramas ou à Fos.

EP : Pour vous, le regroupement hormis le fait que ça ait lieu dans des lieux différents, est-ce que ça a apporté quelque chose de nouveau dans votre pratique ?

MJH : Non.

EP : Est-ce que ça a eu comme effet une fréquentation plus importante en termes de nombre de spectacles ?

MJH : Non à peu près, je prenais à peu près une vingtaine de spectacles par an, c'est toujours... en revanche je suis obligée de trier un peu plus parce qu'y a plus de choix j'essaie quand même de m'en tenir à une vingtaine, et c'est un peu un dilemme au mois de juin quand il faut faire l'abonnement parce que je suis obligée de dire « bon alors là, tu en es à vingt-cinq, ça fait un peu beaucoup et je sais qu'avec le travail, mes conseils, mes réunions, j'ai quelque fois du mal à tout gérer, donc je sais que d'une manière raisonnable il faut que je m'arrête à une vingtaine à peu près, donc bon, je suis obligée de trier, c'est plus douloureux, c'est plus long, alors quelque fois ça tombe bien entre guillemets, y a deux spectacles le même soir donc je me dis là « tu es obligée de faire un choix » mais quelque fois je suis obligée de trier en me disant « cette fois, j'irai pas » mais c'est un peu la mort dans l'âme quoi... [rires]

EP : Vous parliez tout à l'heure de votre mère, vous disiez qu'il n'y avait qu'un salaire dans la famille, serait-ce indiscret que de vous demander ce que faisait votre père ou votre mère ?

MJH : Oui c'est ça mon père travaillait à la base, il était militaire quand on est arrivés à Istres.

EP : Á Istres donc, assez tôt vous êtes passés de Nice à Istres...

MJH : Je suis née à Nice, après on est allés à Paris euh... non Toulouse, Paris et puis ensuite mes parents sont arrivés ici et se sont installés ici, après mon père a pris sa retraite et on est restés là.

EP : Et donc c'est vous qui avez participé à faire découvrir le plaisir du théâtre à votre mère ? Et donc vous m'avez dit qu'elle y allait toute seule, et donc le choix de la programmation est-ce qu'il vous arrive de faire un petit débriefing ensemble ?

MJH : Alors au début c'est ce qu'on faisait parce que je crois qu'elle avait peur d'y aller toute seule et maintenant plus, elle fait son choix de son côté, je fais mon choix du mien, évidemment on tombe sur des pièces en commun mais elle ne lâche pas sa pièce si elle a décidé de la voir et que moi je ne l'ai pas prise et c'est vrai que dans le quartier j'ai fait des émules, on est beaucoup de personnes à être abonnés maintenant donc on fait du covoiturage [rires] pour partir ensemble.

EP : Vous avez participé à initier quelques-uns de vos voisins à la pratique du théâtre. Ça représente combien de personnes ?

MJH : Une dizaine oui, oui, entre nous, les voisins, les voisins, ma mère, on est une dizaine de personnes, on s'est fait un planning euh... chaque année fin juin avec ma fille, sur l'ordi, on met les titres avec les noms des personnes qui y vont pour savoir avec qui on peut faire du covoiturage etc. (elle part dans la cuisine chercher le planning affiché sur le frigo).

EP : J'allais vous demander si justement je pouvais jeter un coup d'œil sur le planning

MJH : Je mets ça sur mon frigo, donc les initiales correspondent aux noms voilà et donc... y a les... y en a plus que vingt (elle parle du nombre de spectacles) bien sûr parce que... j'en fais à peu près vingt... euh... on a les initiales donc on sait que si on est trois on prend qu'une seule voiture, si on est quatre on prend qu'une seule voiture, là on est peu plus on prend plusieurs voitures, et ça je sais, mon prochain c'est le... le 13 mars... non 13 mars je n'y vais pas, j'y vais le 19 mars... un « S » ça veut dire ça c'est ma mère qui y va toute seule.

EP : C'est la programmation de tous les voisins aussi ? Vous réunissez... comment ça se passe vous vous retrouvez tous ensemble pour organiser tout ça ?

MJH : Ben oui, il me donne une feuille avec leurs spectacles et après moi je réunis toutes les... donc ce qui fait qu'on sait qui a pris quoi et... voilà ça en fait pas mal quoi (et là elle compte le nombre de spectacle répertorié dans le planning) ça fait 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 ? 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28 ; 30, 32... 36, ça fait 36 spectacles en tout, moi j'en ai 21, j'en ai une vingtaine... 2, 3... mais y en a qui... y a ma jeune fille qui y va toute seule quelque fois enfin toute seule, on se débrouille puisque j'ai mes voisins qui ont aussi des enfants plus jeunes donc euh... on fait pareil, on fait des groupements d'enfants quand y a des spectacles jeunes enfants, jeune public... enfin moi j'en ai à peu près une vingtaine à chaque fois voilà, donc ça, c'est les noms des personnes qui vont au théâtre avec nous...

c'est sympa quoi... c'est plus convivial quoi... et chaque famille a cette feuille que j'envoie par internet après avoir fait le récapitulatif.

EP : Et votre maman habite le quartier ?

MJH : Elle n'habite pas dans le quartier, elle habite un petit peu plus loin mais à 5/10 minutes quoi hein... voilà, comme on n'est pas loin, donc on essaie de faire du covoiturage, ça fait un côté un peu convivial, on voit un spectacle ensemble, on peut en parler euh...

EP : Pourriez-vous me décrire comment se passe la soirée du moment où vous vous préparez à sortir jusqu'au moment de votre retour du théâtre ?

MJH : Bien là maintenant on est un peu habitués puis grâce à cela on sait qui y va à peu près, et au départ bon quand on est un peu plus nombreux on se téléphone pour savoir qui prend sa voiture et qui amène qui et si on est 4 ou 5, bon je sais... quand y a ma mère c'est moi qui prend ma voiture, je passe la chercher, voilà, on s'installe, après le spectacle, le temps du retour on discute un peu de notre ressenti, voilà puis c'est vrai que quelque fois, on en parle après, c'est vrai que ma mère achète le journal, donc euh... elle me dit, « tiens y avait un article avant, y avait un article après euh... » on voit un petit peu ce qui est dit sur l'article et si on est d'accord avec ce qu'il se dit.

EP : C'est le journal dans la presse quotidienne ?

MJH : Oui, c'est la Provence oui, elle achète la Provence, souvent il parle des sorties théâtrales de la ville voilà.

EP : Et est-ce quelque fois il vous arrive de faire durer la soirée un peu plus en restant sur place, avec justement vos voisins amis ?

MJH : Non, pas souvent parce que c'est vrai que bon, quelquefois, y a ma fille et moi, quelque fois, je travaille le lendemain matin parce que c'est souvent en semaine que les spectacles ont lieu, c'est rarement le samedi ou le vendredi. Ma fille est en première et voilà, souvent voilà, le temps du retour on discute mais on ne va pas plus loin parce que le matin il faut se lever quand même tôt pour aller travailler. C'est peut-être un peu dommage. Si on avait le temps on le ferait mais, voilà, non on ne le fait pas plus que ça après c'est sûr au travail si mes collègues de... B. sont allés le voir on en parle aussi si on a aimé, si on n'a pas du tout aimé, si on a été déçu, un peu surpris euh... voilà donc on en parle le lendemain mais c'est vrai qu'entre ma fille, on peut en discuter par la suite, avec ma mère aussi peut-être pas le soir même puisque l'on a des contraintes après professionnelles, faut quand même aller se coucher, ou finir des devoirs le lendemain.

EP : Est-ce que justement avec ce groupe d'amis, est-ce que vous étiez amis avant d'aller ensemble au spectacle ou est-ce que c'est la pratique qui...

MJH : Non, on était amis avant.

EP : Est-ce que en tant qu'abonné, y a eu un moment où vous avez arrêté de vous abonner ? Est-ce qu'il y a eu des moments, des ruptures qui ont fait que vous avez arrêté de vous abonner ?

MJH : C'était vraiment les contraintes matérielles quand j'ai eu mes filles, l'année qui a suivi parce que... parce que je me disais que je pourrai pas être partout, quand je suis tombée enceinte je me disais, après avec un tout jeune bébé je ne pourrai peut-être pas partir aussi facilement, c'est juste l'année après la naissance de mes filles où je ne me suis pas abonnée ayant peur de ne pas pouvoir tout faire, et après non, après je me suis abonnée, même avec des enfants tout bébé, je me débrouillais pour les faire garder euh... mon mari y allait beaucoup moins souvent que moi donc il gardait les enfants et moi j'allais au théâtre donc il n'y a pas eu de rupture.

EP : Est-ce que vous avez connu le système de garderie parce qu'au tout début du théâtre il y avait une garderie ?

MJH : Je ne savais même pas que ça avait existé.

EP : D'accord, donc vous ne l'avez pas connu. Et votre mari justement, est-ce qu'il arrive qu'il vous accompagne et qu'il vienne avec vous au théâtre ?

MJH : Non pas très souvent il est moins théâtre que moi, oui de temps en temps oui.

EP : Et quand vous y allez, c'est vous qui faites le choix des...

MJH : Oui quasiment oui, je lui demande son avis mais c'est moi qui fais le premier tri euh... il en prend moins que moi.

EP : Il a un abonnement ?

MJH : Oui aussi.

EP : Et comment se fait pour vos filles et votre mari le choix des spectacles ?

MJH : Comment se fait le choix ? alors bon c'est vrai que pour moi, par ma profession, je prends les titres classiques enfin de théâtre classique, c'est pourquoi j'ai pris Les mains sales, Huis clos, La seconde surprise de l'amour... qu'est-ce que j'ai pris... *Un barbier de Séville*, Don Juan... donc déjà je prends les titres classiques, après je peux être déçue par la mise en scène mais au moins le texte je le connais... je le... et ensuite et bien... parce qu'avec la préprogrammation on a un tout petit explicatif de ce que l'on va voir, alors y a les titres qui m'aident, par exemple, j'avais bien pris... euh... Le bruit des os qui craquent, j'avais pris L'hiver quatre chiens morts... mes pieds mes mains... je choisis aussi par la troupe parce qu'il y a des troupes comme Cartoon sardine ou... comme le... je sais plus comment il s'appelle ce metteur en scène mais qui met en scène régulièrement du Garcia Lorca et que j'en ai vu régulièrement de lui et qu'à chaque fois j'ai été enthousiasmée par sa mise en scène donc, c'est vrai que j'aime bien Garcia Lorca mais j'aime bien aussi la mise en scène qui m'est proposée donc euh... je choisis aussi comme cela... voilà je crois que... au feeling... je regarde le synopsis... c'est souvent je tente et puis bon après... souvent je suis bien satisfaite.

EP : Vous avez parlé du pré programme, est-ce qu'il vous arrive soit d'aller aux présentations de programmes ou...

MJH : Ça ne m'est jamais arrivé plusieurs fois je voulais y aller mais ça ne m'est jamais arrivé parce que ben... c'est toujours un soir où je suis... c'est fin juin, j'ai souvent plein

de choses fin juin, des conseils, des réunions, des... donc je n'y suis jamais allée mais c'est vrai que plusieurs fois je me disais que ce serait bien d'y aller pour me faire une idée... je m'aide aussi du site d'Ouest Provence puisqu'il présente aussi les pièces... je vais un petit peu sur internet, je regarde la préprogrammation, je sais plus si c'est sur la programmation ou la préprogrammation où il y a aussi des avis « à voir absolument », « coup de cœur » et ça aussi ça m'aide quoi... je me dis après tout, puisque c'est un coup de cœur on va essayer de voir si j'ai le même voilà. Je vais voir aussi des spectacles de danse avec des compagnies aussi qui me plaisent bien... compagnies de Hip-hop qui sont... la compagnie Kafig ou euh... comment elle s'appelle cette compagnie... je me rappelle plus... pourtant il est connu... je me souviens plus... avec un « o » dedans... enfin bon je me souviens plus... avec beaucoup de trouvailles, des films qui passent en même temps que les danseurs dansent...

EP : Hervieu et Montalvo.

MJH : [rires] J'ai dit qu'il y avait un « o » dedans, oui c'est ça et j'aime beaucoup ce qu'il fait euh... et à force je commence à connaître certains metteurs en scène et je me dis que j'ai été satisfaite de ce que j'avais vu la dernière fois...

EP : Vous essayez de suivre les compagnies...

MJH : Oui c'est ça.

EP : Est-ce que vous avez, outre le programme, est-ce que vous avez des objets relatifs à votre pratique du théâtre ici à votre domicile, alors j'imagine des programmes mais soit les tickets, soit les présentations de plaquettes de présentation des spectacles qui sont distribuées les soirs de spectacle...

MJH : Non alors quelque fois je me dis que je pourrai... je... je ne les conserve pas... Mais quelque fois je me dis « tu as oublié des choses » et ça pourrait m'aider et on conserve tellement de choses et je ne suis pas non plus trop trop conservatrice et au moins conserver les programmes parce que quelque fois je me dis « cette pièce tu l'as vu quand » euh... quelque fois ça me manque, c'est vrai que ça me manque quelque fois de me dire « ah oui mais cette pièce c'était avec qui, c'était quand, elle parlait de quoi... » enfin bon, donc, peut-être pas les plaquettes mais au moins les programmes et quelque fois ça me manque oui. Je le ferai peut-être.

EP : Et par rapport à Istres, est-ce que vous connaissez des membres de l'équipe, les personnes qui travaillent à Istres que ce soit à l'accueil, la directrice ?

MJH : On se dit bonjour parce que maintenant je crois qu'ils me connaissent hein, pas que moi mais quand on est abonné depuis quelques années donc ils me disent « bonjour » mais d'un air de connaissance quoi, ils me reconnaissent, moi c'est pareil je les reconnais et puis on prend du temps au mois de juin quand on prend l'abonnement euh, voilà c'est tout hein...

EP : Comment quand on prend l'abonnement ?

MJH : Oui, ça prend du temps de prendre l'abonnement... surtout qu'on prend les 10 en même temps... donc ça prend du temps.

EP : C'est-à-dire que vous y allez tous en...

MJH : Ben c'est-à-dire que je prends les 4 miens et puis celui de ma mère ça fait 5 et puis celui d'une voisine qui en prend 5 aussi, donc on en prend 10 d'un coup, donc à chaque fois on y passe au moins deux heures, parce qu'il faut choisir les places aussi. Donc c'est pour ça ils nous connaissent, quand je les rencontre dans la rue ils me disent bonjour aussi, mais sans plus. En revanche la directrice je la connais mais elle ne me reconnaît pas.

EP : Si vous deviez à votre meilleure amie lui présenter le théâtre de l'Olivier, comment lui décririez-vous ce lieu pour susciter l'envie de fréquenter ce théâtre ?

MJH : Le théâtre de l'Olivier, c'est vrai que je connais de vue ces personnes, c'est vrai que je trouve... je m'y sens... pas comme chez moi mais... c'est vrai que c'est un lieu... c'était pas la même chose quand je suis allée à Miramas ou à Fos au début, je me sentais pas chez moi, au théâtre de l'Olivier, ça fait 20 ans que j'y vais c'est un endroit connu, je sais à quelle rangée j'aime bien me placer pour me sentir bien face... par rapport au spectacle... à Miramas à Fos, je... tout bêtement je ne savais pas à quelle rangée me mettre pour me sentir bien... euh... donc là effectivement je connais bien les rangées... alors pour donner envie, c'est vrai qu'au départ cet accès facilitateur à la culture, je trouve ça très très bien parce que moi j'ai une amie lyonnaise elle a des spectacles qui passent à Lyon à un prix qui est trois fois important donc pour moi au départ c'était une histoire de dire aussi je ne perds pas grand-chose... je veux dire, je vais au spectacle ça ne me coûte pas grand-chose donc allons-y quoi... et pour des spectacles de qualité et je trouve qu'Istres fait vraiment le choix de spectacles de qualité... n'entre pas dans la facilité... bon y a eu quelques petits spectacles un peu plus faciles mais c'est normal, il faut satisfaire mais je crois quand même que leur objectif premier c'est d'aller quelque fois vers des spectacles un peu difficile... un peu parce que c'est pas non plus la peine... comment dire... qui ne soit pas toujours fédérateurs quoi hein... mais effectivement je trouve ça courageux de ne pas aller vers la facilité... d'aligner vers le bas, on essaie de proposer des spectacles qui ont une certaine tenue, c'est pour ça que j'aime bien le théâtre de l'Olivier. On a certes quelques pièces de Boulevard mais ça reste d'un niveau relevé parce que c'est toujours un Labiche, ou un Feydeau bon c'est quand même des pièces de Boulevard d'un intérêt même si c'est plus facile ils sont reconnus mais sinon c'est vrai que quand on va voir du Camus, du Corneille, du Sartres, du Molière ce n'est pas toujours facile et puis il y a ce mélange théâtre, danse euh... qui est intéressant, bon je sais que Nicole Julia est très intéressée par la danse donc euh... on y a une bonne programmation de danse, donc c'est varié on va au théâtre de l'Olivier pas seulement pour du théâtre, on peut y voir des spectacles de danse peut-être pas assez de musique, les concerts de musique ne sont peut-être pas assez représentés.

EP : Et par rapport au théâtre de l'Olivier, comment décririez-vous Miramas et Fos voire même Martigues ?

MJH : Fos est aussi un endroit très convivial j'ai trouvé avec aussi je pense une direction très dynamique ça se sent, Miramas c'est une impression, ils vont un peu plus dans la facilité en présentant des spectacles un peu plus consensuels quand j'y suis allée voir des spectacles comme l'Atelier j'y étais très bien, je sais plus ce que j'ai vu à Miramas, j'ai vu correspondance de Groucho Marx, hum... mais bon je ne sais pas là comment vous répondre, Miramas aussi est un lieu sympathique parce que c'est un théâtre avec du bois et donc assez chaleureux même si au départ je me sentais moins chez moi quoi voilà,

moins dans un endroit connu, bon maintenant ça commence à venir mais... c'était le manque d'habitude qui faisait les choses.

EP : Vous avez dit que vous fréquentiez Martigues...

MJH : Rarement quand même...

EP : Est-ce qu'au-delà de ces 4/5 théâtres Istres, Miramas, Fos Martigues, est-ce qu'il y a des théâtres que vous avez fréquentés il y a un petit moment ?

MJH : Je suis allée quelques fois à Marseille à La Criée, c'était quand j'étais étudiante et ça remonte à un certain temps euh... non sinon voilà oui... sinon ma pratique théâtrale c'est ici.

EP : Vous avez dit que vous aviez développé cette pratique du théâtre de manière autonome, est-ce que vous avez des souvenirs de votre première fois au théâtre, est-ce que vous avez un souvenir de quand ça s'est passé, où ça s'est passé ?

MJH : Alors là j'ai du mal à... non je n'arrive pas... vous voyez c'est quand même dommage de ne pas réussir à aller très loin dans le temps... euh... à la limite on me donne une pièce je dirais « ça m'a beaucoup plu », non je ne saurai pas vous répondre...

EP : Vous n'avez pas de souvenir de la fois qui a compté pour vous, pour votre pratique, vous avez un souvenir de quand vous étiez étudiante ?

MJH : J'avais été voir Marcel Maréchal à La Criée, oui, vous voyez ça, ça m'a marqué quand même, dans une pièce de Molière, je crois que c'était les Fourberies de Scapin je crois oui... donc là ça remonte déjà à un certain temps...

[Interruption téléphonique]

EP : Je vais avoir une série de questions qui vont porter plus précisément sur la régie Ouest Provence, euh... je voulais savoir comment vous pourriez me décrire Scènes et Cinés Ouest Provence, qu'est-ce que ça représente pour vous ?

MJH : Et bien là effectivement, regroupement des programmations de théâtres, là c'est intéressant, c'est-à-dire qu'ils ont fait en sorte de faire une programmation cumulée sur les 5 théâtres d'Ouest Provence, je trouve vraiment intéressant d'avoir une seule programmation, de pouvoir s'abonner à Istres et en même temps aller sur les salles... nous, on a choisi trois pour des questions de facilité géographique mais euh... sinon on pourrait aller sur les cinq, donc j'ai trouvé intéressant... ça donne un enrichissement puisqu'après pour choisir les pièces de théâtre j'avais du mal à réduire euh... c'est un enrichissement, je pense que pour eux financièrement ils doivent mieux s'en sortir pour payer ces pièces, ces spectacles et effectivement aussi le cinéma puisque quand je vais sur le site j'ai la programmation des cinémas de Fos, Istres, Miramas... donc c'est intéressant de se dire que pour la culture on a mutualisé les moyens pour donner plus de choix aux habitants de cette communauté de villes.

EP : Quel a été votre sentiment par rapport à ce changement qui a eu des effets dans la pratique au moment de la création de la régie ? est-ce que vous avez eu des appréhensions par exemple...

MJH : J'ai eu quelques appréhensions parce que je croyais au départ qu'il fallait s'inscrire à Miramas pour aller à Miramas, à Fos pour aller à Fos, euh... puis après on nous a rassurés... ça n'a pas été simple quand même hein... parce que quand on s'est abonnés y a eu des bugs hein... c'est-à-dire que quand on demandait une pièce à Miramas et qu'on s'abonnait à Istres, la dame de l'accueil, l'hôtesse d'accueil n'avait pas obligatoirement la page avec les sièges à pourvoir enfin... je crois... elle nous avait dit... et puis c'était le début... ça n'a pas toujours été simple... après... je trouve cela normal aussi mais quand on est Istréen et qu'on s'abonne à Istres par exemple, le théâtre garde quelques places pour les Istréens et à Miramas c'est pareil c'est-à-dire que quand on va à Miramas, quand on prend un abonnement sur Miramas on a que quelques places qui ne sont pas toujours obligatoirement centrées euh... voilà... Ils se sont débrouillés comme ça, certaines places sont réservées pour les abonnés qui prennent l'abonnement à Istres, ceux de Miramas ont certaines places pour le théâtre d'Istres, au départ on dit, « on aurait voulu être mieux placés » mais non ces places-là sont réservées à ceux qui prennent leur abonnement à Miramas voilà, bon c'est vrai qu'il fallait trouver le moyen de... alors je pense aussi, je suis abonnée, les premières années où je m'abonnais à Istres uniquement, je m'abonnais dans la semaine, j'avais un choix de places... là maintenant, on reçoit le préprogramme, le lendemain on passe la soirée voire même presque la nuit à choisir avec ma voisine quand même jusqu'à 11 heures du soir on se rencontre parce qu'il faut s'abonner tout de suite parce que dès le lendemain euh... vu que toutes les villes s'abonnent, les places sont vite prises, donc là il faut se presser et là je me dis que pour certains spectacles si l'on est pas abonnés, il ne doit plus rester de places...

EP : Donc par rapport à votre pratique antérieure, ça vous oblige à beaucoup plus vite...

MJH : Ah oui, on s'abonne très très vite, dans la journée on récupère le préprogramme, on se débrouille pour que quelqu'un qui travaille récupère tout de suite le préprogramme on choisit tout de suite, le lendemain ou le sur lendemain on va s'abonner parce que la première fois on a un peu traîné à choisir à... on a mis une semaine et on s'apercevait qu'on était quelque fois bien haut alors que ça faisait qu'une semaine que le préprogramme était sorti, donc euh... là du coup comme ça draine beaucoup plus de personnes, ça nous oblige à nous presser...

EP : À être plus réactif...

MJH : Ah oui, donc y a un soir où on se réserve à ça maintenant, on se réserve au choix des programmes.

EP : Vous avez dit tout à l'heure que vous aviez l'habitude de réserver les places au même rang, en tout cas... c'est plutôt à quel niveau...

MJH : C'est plutôt milieu du carré central, c'est le numéro I ou J, A, B, C, D... je ne sais pas si la A est en haut ou en bas... I ou J...

EP : Donc c'est toujours à peu près à ces rangs-là...

MJH : Oui, voilà, alors que mes amis B. c'est un peu plus bas, on n'est pas loin... combien y a de personnes devant nous... ça doit être effectivement le 6^e, le 7^e voire ou 8^e rang pas plus loin, je n'aime pas ni être trop près ni... non j'aime bien I/J on aime bien.

EP : Vous travaillez au collège de Saint-Martin ?

MJH : Oui.

EP : Donc vous faites l'aller-retour tous les jours ?

MJH : Oui.

EP : Par rapport justement au déplacement, est-ce que vous avez une idée de temps en général que vous êtes prêtes à consacrer pour aller au théâtre, est-ce qu'il y a un temps ou une distance au-delà de laquelle vous ne souhaitez pas aller parce que vous pensez que c'est trop de fatigue, parce que c'est trop loin ?

MJH : Si j'habitais loin d'un théâtre je prendrais peut-être la peine de faire des kilomètres mais là c'est vrai que nous avons une programmation intéressante à Istres, Miramas et Fos donc on se cantonne à cela, Miramas c'est quoi à 10 km, Fos aussi à peu près, c'est-à-dire que Port saint louis on n'y va pas voilà, c'est quoi à une 25/30 km, mais parce qu'on a des théâtres à côté, donc y a le choix et puis je n'ai jamais... si vraiment y avait une pièce que je voulais voir et qui passait qu'à Port Saint-Louis je pense que pour une fois je ferais l'effort parce que je n'ai pas peur de prendre ma voiture mais pour l'instant ça ne s'est jamais produit c'est vrai que le théâtre de Grans et de Port-Saint-Louis-du-Rhône sont moins représentatifs que les trois d'Istres, Fos, Miramas, y a beaucoup moins de pièces et pour le moment y en a pas une qui m'a dit, « oh là, oh là, j'aimerais bien aller voir cette pièce donc, je n'y suis jamais allée euh... parce qu'il se trouve que quelquefois ça a été quand même très, très court parce que c'est 8 h 30 et qu'il m'est arrivé de sortir d'un conseil de classes à 7 heures, 7 h 30 d'arriver ici à 8 heures moins le quart, de manger sur le pouce et de repartir donc euh... je me dis si je devais aller jusqu'à... et puis je travaille à Saint-Martin de Crau dans la semaine. Je fais déjà beaucoup de kilomètres donc c'est vrai que pour le théâtre je préfère à avoir à ne pas en faire trop quoi.

EP : Vous mettez à peu près combien de temps d'ici à Saint-Martin de Crau ?

MJH : Je mets 25 minutes, une demi-heure. Ce n'est pas très loin mais tous les jours ça fait une heure de trajet. En revanche les B. eux, font du trajet pour aller au théâtre.

EP : Est-ce que vous avez une idée des personnes qui travaillent à la Régie, le directeur par exemple ? Parce qu'on connaît l'équipe d'un théâtre mais la Régie en termes de personnes ?

MJH : Je ne sais pas si c'est lui que j'ai vu mais c'est vrai je suis quand même venue à une présentation [de saison] parce qu'il y avait un spectacle à la suite qui m'intéressait à Miramas donc il y avait une présentation des spectacles mais du théâtre de Miramas et donc un monsieur a fait une présentation, a fait un discours, je ne sais pas s'il était le directeur mais en tout cas il s'est présenté comme un responsable de la... je ne sais pas... sa responsabilité hein, mais c'était un responsable de la régie *Scènes et Cinés* et donc j'ai rencontré cette personne qui avait l'air très sympathique et qui a présenté le... la programmation de Miramas, et donc nous nous étions venus pour le spectacle et il y avait la programmation.

EP : Est-ce que vous connaissez un petit peu les festivals qui sont organisés...

MJH : Oui, y a les Élançées qui viennent de se terminer et régulièrement je prends un ou deux spectacles des Élançées, un peu plus quand les filles étaient plus petites parce que c'est vrai y a beaucoup de spectacles pour le jeune public donc euh... on allait régulièrement, je prenais un « pass » pour le festival des Élançées... est-ce qu'il y a d'autres festivals... sur Istres ou... y a le festival à Fos de marionnettes, là j'étais allée voir un seul spectacle voilà c'est tout, y a un festival de Hip-Hop aussi ou...

[Interruption par une visite extérieure]

EP : On parlait des festivals qui sont organisés...

MJH : Oui surtout Élançées, mais aussi danse Hip-hop, là aussi j'allais voir certains spectacles Hip-hop, j'aimais bien cette danse et... enfin pas tout, mais certains chorégraphes j'aime bien ce qu'ils font, oui oui, je prends aussi les festivals.

EP : Plus généralement le SAN ouest Provence, l'évocation même du nom du SAN Ouest Provence est-ce que ça représente quelque chose de précis pour vous, est-ce que ça compte dans votre vie quotidienne ?

MJH : Oui, peut-être moi pas particulièrement, mais c'est vrai qu'il y a par exemple tout un système de car entre les villes, ça crée quand même un lien physique entre ces villes-là par exemple Martigues nous semble plus lointain parce qu'il n'y a pas ces cars qui relient Istres à Martigues hein, donc que ce soit Fos Miramas, on se sent presque comme une seule entité oui oui... mais plutôt les trois c'est vrai que Grans et Port saint louis, vu leur éloignement géographique je me sens moins proche de Grans et de Port saint louis que de Fos et de Miramas.

EP : Est-ce que vous lisez le magazine Ouest Provence ?

MJH : Oui je le reçois, je le lis, on se rend compte de ce qui se fait dans le domaine économique, les créations de Pole entreprise, on regarde ce qui se fait dans Ouest Provence pour la vie économique de notre intercommunalité, ou la création des emplois.

EP : J'ai une dernière question, imaginons que vous accueilliez votre meilleure amie et que vous souhaiteriez lui faire visiter Ouest Provence, quels seraient les lieux que vous souhaiteriez faire découvrir à cette meilleure amie ? Quelle serait la visite que vous organiseriez pour lui faire découvrir le lieu où vous habitez ?

MJH : D'abord Istres bien sûr hein... le vieil Istres, le tour de l'étang parce que j'aime bien l'eau, j'aime bien les villes avec de l'eau donc j'aime bien Istres parce qu'il y a de l'eau. Miramas, c'est vrai que... je préférerais lui faire visiter Miramas le vieux... mais Miramas c'est vrai que quand je reçois des amis je vais voir aussi le lycée avec le théâtre de La Colonne parce qu'il y a une architecture un peu sympathique... et puis Fos, le vieux Fos aussi avec l'Hauture, l'église de l'Hauture, Cornillon parce que c'est une très belle ville, un très beau petit village, mais c'est vrai que Port saint louis, je ne sais pas si j'irai, Grans aussi c'est un très beau village, j'y ai des amis, je visiterai Grans car c'est un beau village provençal comme Cornillon, oui moi je lui ferai visiter les deux villages de Cornillon et de Grans, le village de Miramas le Vieux, Istres avec le tour du vieil Istres, du port des Heures claires, du tour de l'étang de l'Olivier.

EP : Il vous arrive de vous y balader pour vous-même ou avec des membres de votre famille ?

MJH : Oui, on marche, je marche quelque fois en faisant le tour de l'étang, j'aime bien l'eau.

EP : Je vais vous demander de me dessiner les lieux qui sont importants pour vous, ça peut être des lieux culturels mais pas seulement ?

Me représenter les lieux qui sont importants pour vous à Istres et alentours, ça peut être des villes qui appartiennent à ouest Provence ou pas ? Et vous pouvez le commenter en même temps ?

MJH : Je mets Istres au milieu parce qu'effectivement pour moi il y a Fos d'un côté et Miramas de l'autre, mais ce n'est pas parce que c'est le centre... bon c'est mon centre aussi parce que ça fait 35 ans que j'y vis mais aussi parce que pour moi, je vais dans un sens quand je vais au théâtre à Fos et dans l'autre sens quand je vais à Miramas donc euh... je vais présenter le théâtre (elle dessine) avec le parvis, je trouve ça important...

EP : Et pour quelles raisons ?

MJH : Ben parce que c'est arrivé qu'il y ait des petits spectacles dehors et... qu'il y ait ce parvis, je trouve que c'est bien qu'un théâtre ait une place comme ça où les gens peuvent parler avant, après, surtout quand il commence à faire bon. Donc là, je vais mettre l'étang, parce que là j'ai vu quelques spectacles autour de l'étang de l'Olivier, des spectacles extérieurs c'était très sympa, euh... là effectivement ce ne sera peut-être pas très logique, ce n'est pas très logique (elle continue de dessiner...). La Colonne, et c'est vrai que là ici y a Le Coluche... [rires] je sais pas si c'est ce que vous attendez. Là y a de l'eau, y a un étang, c'est sympa aussi.

EP : J'ai oublié de vous poser une toute dernière question qui concerne vos autres pratiques culturelles, qui peuvent être des pratiques de sortie mais pas seulement, ça peut être des pratiques qui relèvent de l'espace privé, donc qui peuvent se passer ici à votre domicile. Est-ce que vous avez d'autres pratiques culturelles qui sont importantes pour vous ?

MJH : Oui, y a la lecture qui est très importante pour moi, donc j'essaie de lire, j'essaie de lire tous les jours quasiment, j'essaie de m'octroyer ce temps-là. Je vais au cinéma de temps en temps.

EP : Vous avez représenté le Coluche sur la carte...

MJH : J'y tiens, parce que j'aime beaucoup ce cinéma qui est resté à dimension humaine, je n'aime pas aller dans les multiplexes euh... j'aime bien ces salles où quelques fois on se retrouve très peu nombreux dans une petite salle à voir des films en VO euh... voilà, je tiens au Coluche parce que je n'ai pas envie qu'il se fasse manger par des trop gros cinémas où on veut faire du chiffre à tout prix, là aussi je pense effectivement qu'il faut aussi qu'ils vivent mais y a pas que le chiffre, y a aussi des coups de cœur sur des films qui passent un peu inaperçus, je suis allée voir des films que je n'aurai jamais vus par ailleurs quoi, donc voilà, donc j'aimerai bien qu'il reste là, donc la lecture, le cinéma, le théâtre, très très peu la télé, de moins en moins, avec tout ça je n'ai pas le temps, je fais aussi de la danse moi-même ça fait quelques années que je fais de la danse à la maison de

la danse, tiens c'est vrai que j'aurai pu le mettre alors il se trouve où, j'ai du mal à voir les choses moi, ici je vais le mettre, ce n'est pas tout à fait... euh... (elle dessine la maison de la danse sur la carte). Je fais de la danse, mes filles en font aussi, j'aurai dû mettre plus par là, voilà, du coup mes journées sont bien prises.

EP : Je ne vous ai pas posé la question de savoir comment vous aviez découvert le théâtre de l'olivier parce que bon vous avez habité Istres avant de fréquenter le théâtre ?

MJH : Exactement, il était là, la programmation est toujours affichée sur le fronton. Ça m'est arrivé d'y aller comme ça tout au début par pièces, je me rappelle une fois, je voulais absolument voir la Cantatrice Chauve et quand je suis arrivée et c'était complet alors j'étais tellement déçue, j'ai dit, « écoutez même si je ne suis pas assise, même sur les escaliers » et la dame de l'accueil disait « quand même » j'ai dit, « vraiment je veux aller voir » et elles m'ont autorisé à entrer et j'étais effectivement assise sur les escaliers [rires] parce qu'il y avait plus un strapontin, n'y avait plus rien, j'avais apprécié ce geste j'ai dit « vraiment, j'ai envie d'y aller, je m'étais préparée à aller voir cette pièce que j'aime beaucoup » et ça, c'était un moment aussi assez amusant puisque j'avais vu une pièce assise dans les escaliers parce que c'était complet ! et on avait bien voulu me laisser passer.

EP : Donc vous avez découvert le théâtre comme ça ?

MJH : Oui parce que ça fait partie d'Istres, c'est au centre-ville, donc voilà, ça s'est imposé de soi-même.

EP : Vous est-il arrivé d'y amener certains élèves ?

MJH : Non, j'ai amené une fois des élèves de Saint-Martin à Miramas y avait *Le Cid* qui était représenté. Sinon à Istres, parce que j'ai travaillé quelques années sur Istres et il m'est arrivé d'aller avec mes élèves au théâtre de l'Olivier, c'était je crois une pièce de Marivaux, quelque fois c'est arrivé oui, oui, parce qu'il y avait quand même un politique intéressante, euh... quoique je sois obligée de dire aussi que j'ai travaillé une année sur Fos et qu'il y avait une politique beaucoup plus active du théâtre de Fos vis-à-vis des collégiens, c'est vrai qu'à Fos il n'y a qu'un collège alors qu'il y a en 4 à Istres c'est peut-être plus facile, mais c'est vrai que quand j'ai travaillé une année à Fos, au collège Malraux, on avait des invitations ou pour les profs, ou pour les profs et les élèves, gratuitement ou quasiment, vraiment, j'ai trouvé une politique d'incitation la culture à Fos, à Istres je l'ai trouvé aussi mais peut-être moins marqué.

Fin

Entretien N° 5b

AC et GP, **café du théâtre de l'Olivier**, Istres, le mercredi 11 mars 2009

EP : Pourriez-vous commencer par vous présenter en rappelant votre nom, prénom, lieu de naissance, lieu d'habitation, la composition de votre famille, votre profession... ?

AC : Tu commences... [s'adressant à GP]

GP : Alors, GP, née le 31 décembre 1944 dans l'Aveyron d'une famille d'agriculteurs, quatre enfants, ensuite je suis allée à Toulouse faire mes études de lettres où j'ai obtenu une maîtrise de lettres plus un IUT qui nous préparait aux techniques de la documentation et après ces études, j'ai été nommée à Istres, aux CEC qui était justement un centre qui venait d'ouvrir ses portes et qui était très novateur puisque c'était multi... comment on dit... multifonctions, qui regroupait plusieurs fonctions en même temps, un collège, l'aspect sportif, l'aspect médical, l'ANPE, la musique, c'était un centre tout à fait moderne et nouveau et j'ai été très, très heureuse de travailler dans ce contexte parce que c'était très ouvert aussi bien au niveau du public, nous avions aussi suffisamment d'argent pour acheter un fonds qui était très intéressant alors là...

AC : Puis le proviseur aussi...

GP : Oui le principal de l'époque, je dis son nom ? M. Mallerin qui était un homme très dynamique et qui y croyait vraiment, et je suis restée là, pendant 13 ans, ensuite, pour des raisons personnelles je suis partie aux États-Unis avec mon mari puisque je suis mariée et que j'ai deux fils, nous sommes restés là-bas à peu près trois ans, ensuite je suis revenue dans la région où j'ai continué à exercer mon métier de documentaliste jusqu'en 2005 où j'ai pris ma retraite. Voilà, et la pratique...

EP : Et en revenant des États-Unis ?

GP : Je suis restée toujours à Istres puisque mon mari travaillait au CEV à Istres (Centre d'essais en vol) donc il a retrouvé son travail, moi j'ai retrouvé un poste mais j'ai un peu navigué dans la région je suis même allée jusqu'à Sausset les Pins où un nouveau collège venait d'ouvrir ses portes et c'était très créatif parce qu'il fallait tout démarrer à partir d'un CDI vide et ça a été une expérience très enrichissante aussi et puis à la fin je suis revenue dans un collège, le collège Pasteur à Istres, pendant 5 ans ou 7 ans je sais plus et en 2005, j'ai pris ma retraite. Et je ne parle pas pour l'instant de mes pratiques culturelles ?

EP : Non, je pense que je vais demander à AC aussi de se présenter...

GP : Tout s'enchaîne là quand je... oui, mais je veux dire, ce que je dis et qui n'est pas utile, on pourra l'effacer ?

AC : Non mais peu importe après elle retranscrit...

GP : Je ne savais pas si je devais dire dans quel collège j'ai travaillé...

EP : Oui, oui, plus vous me donnerez des détails, plus ça ne m'aidera pas la suite à situer les choses...

AC : AC, je suis née le 3 août 1945 euh... dans le Tarn, dans un petit village de campagne, mes parents étaient fonctionnaires, mon père était un peu fonctionnaire, un peu agriculteur et maman était bien fonctionnaire. Voilà, j'ai fait mes études de pensionnaire à Albi dans le collège... le lycée de jeunes filles où la directrice nous obligeait au JMF (jeunesse musicale de France) et quelques spectacles de théâtre aussi, donc c'était déjà une approche du culturel. Ensuite après je suis allée à Toulouse, où à l'inverse de GP j'ai fait des études scientifiques, donc sciences naturelles et plus précisément Géologie et ensuite euh... nous nous sommes retrouvées dans l'année spéciale de documentation pour préparer l'IUT de documentation. À la suite de ces diplômes, nous sommes venues à l'académie d'Aix Marseille toutes les deux, en même temps, moi j'étais à Aix et elle était à Istres, j'y suis restée 3 ans et puis je suis venue la rejoindre aux CEC Les Heures Claires.

EP : Vous êtes venue la rejoindre...

AC : Je suis venue la rejoindre donc ce CEC Les heures claires, le CDI... vous connaissez les CDI ? ce CDI était dans la médiathèque municipale... la bibliothèque municipale à l'époque qui par la suite est devenue une médiathèque et qui par la suite a été une médiathèque intercommunale...

GP : C'était une autre dimension qu'un CDI de collège...

AC : Et c'était vraiment dans le cadre de ce centre éducatif et culturel qui mettait en commun les locaux, les personnels, les fonds et ça touchait le sport, ça touchait... et ça, on a connu une expérience...

GP : Une expérience formidable...

AC : Qui n'existe plus, parce que maintenant tout le monde reprend maintenant ses billes et tout, à part la médiathèque qui est intercommunale mais euh... c'est fini, la documentation du collège est toujours dans le collège, parce que moi j'y ai fait toute ma carrière hein, donc j'ai vu l'évolution quand même, et euh... donc, le CDI y est toujours mais il fonctionne en tant que CDI hébergé dans la médiathèque mais plus du tout ouvert... les personnels... ça a créé des problèmes parce que nous étions enseignantes...

GP : Nous n'avions pas le même statut...

AC : Nous bénéficions de vacances, d'un salaire différent, d'horaires différents, d'un statut différent voilà, mais c'était très bien, tout le monde comprenait, tout le monde participait à une réalisation culturelle...

GP : Oui, je me souviens de notre première exposition Lucien Clergue...

AC : Moi je n'y étais pas...

GP : Oh ! quand je t'ai demandé de parler de M. Mallerin je repensais à tout ce qu'il avait fait pour la culture, qu'il avait fait venir Lucien Clergue, c'était mettre des tableaux de

Lucien Clergue, les nus sur la plage qui sont si beaux mais peu importe, mais dans tout le CEC y en avait pas qu'au CDI, y en avait pas qu'au collège, y en avait...

AC : Après y a pas des musiciens qui sont venus ?

GP : Á la même époque y avait Manitas de Plata qui était venu, parce que c'était toujours des gens liés à La Provence, c'était une ambiance...

AC : Voilà donc, c'était pour faire connaître parce que je ne sais même pas si il y avait le théâtre, il existait le théâtre ? Ça se passait dans l'amphi qui jouait le rôle de théâtre...

GP : Les escaliers...

AC : Le collège était fait d'un hall avec deux gradins comme ça et on se servait de ça comme un théâtre...

GP : Parce que le théâtre a été construit après...

EP : Parce que le théâtre a été créé en 72/73 ?

GP : Moi je suis arrivée en 73... oui il était en construction, puisque Marie mon amie, habitait à côté du théâtre et il était en construction... c'était le début du CEC...

AC : Donc moi j'ai vu cette évolution du CEC et des pratiques culturelles aussi, et j'ai passé toute ma carrière jusqu'à la retraite en 2005, je sais plus...

EP : Oui, donc vous avez pris votre retraite en même temps...

AC : En même temps, on a juste scientifique et littéraire...

GP : Des parcours parallèles...

AC : Et depuis nous menons une vie, nous habitons proches, nous nous rencontrons...

GP : Tous les mardis déjà...

AC : Tous les mardis, et nous discutons de nos petits problèmes...

GP : De nos enfants...

AV : Qu'est-ce qu'on est allés voir, qu'est-ce que l'on va voir...

EP : Vous avez un rendez-vous hebdomadaire ?

AC : Le jour du marché au café à 11 heures...

GP : On va au café, on discute et s'il y a d'autres copines qui arrivent, mais nous deux nous sommes le noyau quand même...

AC : On l'a dit à tout le monde, et... parfois y en a qui se greffe...

GP : Oui, poum poum, y en a qui arrive : « ah vous êtes là, et bien on vient prendre le café avec vous » voilà. Et puis on discute de ce que l'on fait, de nos sorties...

AC : J'ai à peu près tout dit ? Il manque quelque chose ?

EP : Votre lieu d'habitation ?

AC : Istres, avant d'arriver dans la région, j'étais à Toulouse, trois ans à Aix et après je suis venue en 78, je suis venue habiter Istres, au début je faisais les trajets quand même, en 78 je suis venue habiter Istres parce que je me suis mariée, parce que j'ai eu une fille parce que... voilà, donc euh...

EP : Est-ce que je peux demander à l'une et à l'autre le métier de vos maris respectifs ?

AC : Mon mari il est euh... est éducateur sportif...

GP : Moi je crois que je l'ai déjà dit, il était ingénieur au CEV, au centre d'essai en vol d'Istres.

EP : La toute première de mes questions porte sur votre souhait de faire cet entretien ensemble, alors comme vous l'avez dit vous avez un rendez-vous hebdomadaire et puis un parcours effectivement...

GP : Un parcours très parallèle, à partir du jour où on a été surveillantes ensemble au lycée Ozenne au départ, à Albi...

AC : À Albi, pas Ozenne...

GP : Le lycée Bellevue à Albi et ensuite le lycée Ozenne à Toulouse, oui, mais je le sais j'ai dit un mot pour l'autre, voilà... donc on a été surveillantes ensemble, on a fait l'IUT ensemble et on est venus dans l'Académie d'Aix-Marseille ensemble. Et on a eu un fils à une semaine d'intervalle... [rises] ça, c'est l'aspect personnel mais bon, c'est des petits détails mais c'est bien...

AC : Mais on n'est pas toujours ensemble quand même...

GP : Oh non...

AC : On est très amies...

GP : Très liées...

AC : Très liées par tout ça, mais chacune à des amies...

GP : Moi j'ai d'autres amis, on ne sort pas toujours ensemble...

EP : Et justement par rapport à ça, qu'est-ce que justement vous faites ensemble et qu'est-ce que vous ne faites pas ensemble en termes de sortie ?

GP : Est-ce qu'on parle au départ du théâtre, est-ce qu'on parle du présent ou est-ce qu'on fait une espèce de petite chronologie ?

EP : Comme vous voulez...

GP : Moi personnellement, je préférerais faire une petite chronologie parce qu'au départ quand je suis arrivée, j'étais très amie avec une copine, son mari était, a été, il ne l'a pas été au début mais il a été directeur du théâtre de L'Olivier, donc avec cette copine, je dis son nom... ?

EP : Oui...

GP : Jean-Pierre Comis voilà, donc avec cette copine Marie comme son mari organisait les spectacles tout ça, j'étais tout le temps fourrée au théâtre, puis bon j'étais jeune, enfin jeune, j'étais libre, j'étais pas mariée, pas d'enfant bon je travaillais mais mon travail me laissait quand même beaucoup de temps libre donc je sortais beaucoup, j'allais au spectacle plusieurs fois par semaine, j'ai eu déjà cette pratique dès le départ, après je suis partie y a eu cette coupure donc où je suis partie à l'étranger et donc quand je suis revenue et que j'ai travaillé à Martigues, à Sausset, je me suis rapprochée un peu du théâtre de La Crie... si je dois faire un petit historique... j'allais souvent... enfin souvent... au théâtre de La Crie, on prenait aussi souvent un abonnement avec des copines de... du collège de Sausset ou de Martigues, donc là je me suis un petit peu éloignée de tout ce qui se passait sur Istres...

EP : Et qu'est-ce qui a fait que vous... ?

GP : Voilà, ben c'était des coïncidences, et puis mon mari ça ne l'intéressait pas beaucoup, il travaillait beaucoup, bon moi de toute façon j'ai toujours été libre...

AC : C'est plutôt les amis, les collègues qui choisissaient...

GP : Les amis et puis à La Crie, j'ai vu des belles choses, j'ai vu La Cerisaie par exemple avec Marina Blady, j'ai vu Maître Puntila et son valet Matti de Bretch, j'ai vu des choses qui m'ont marqué... magnifiques... bon et puis après quand je suis revenue travailler sur Istres j'ai dit je ne vais quand même pas faire tous ces trajets...

AC : Y a quand même eu un creux... dans la programmation... je pense qu'il y a eu un creux...

GP : Oui... peut-être, je ne sais pas, ça, je ne sais pas l'analyser hein parce que je... je n'ai pas...

AC : Peut-être que ça a correspondu à une certaine période avec notre creux personnel, parce que parfois, avec les enfants...

GP : Oui, moi j'ai vu de très belles choses au moment où j'y allais maintenant après peut-être j'y allais moins, peut-être que j'y allais moins... après je me suis dit, je suis ridicule de faire tous ces kilomètres, ça me pèse la nuit, le soir...

AC : Oui, puis ça faisait bien d'aller à La Crie...

GP : Oui non moi j'ai jamais fait des choses parce que ça fait bien AC !

AC : Non mais c'était dans l'air du temps...

GP : Non, tu me connais... c'est parce que j'étais avec des copines qui avaient envie d'y aller et je me suis dit pourquoi pas... ce n'est pas pour faire bien, oh non... !

AC : Non, pas pour faire... mais je voulais dire que c'était dans l'air du temps d'aller à La Criée...

GP. : Ailleurs...

AC : Parce que c'était une scène nationale [sic, théâtre national qui en fait n'en est pas vraiment un] comme un moment donné, je suis allée à Martigues parce que c'était une scène nationale.

GP : Je veux dire aussi que quand je suis arrivée dans la région et que j'étais pareil jeune célibataire, libre et tout, tous les étés j'allais au Festival d'Avignon. Bon, moi aussi faut dire que j'ai une formation littéraire, que j'ai toujours aimé la littérature et le théâtre et je me régalaïs... j'invitais une copine, on passait la nuit là-bas, on dormait toute la matinée et on repartait le soir et pendant plusieurs étés j'ai fait ça avec Yvette ma copine.

EP : La sortie au théâtre s'est beaucoup faite entre amis ?

GP : Toujours oui, voilà, bon après y a eu la période quand j'étais à Sausset et Martigues vers La Criée, je me suis dit, « mais enfin ! c'est ridicule », alors je suis revenue par le théâtre de L'Olivier et je me suis aperçue que c'était merveilleux quand même et qu'il y avait de très bons spectacles, tout ça et... j'ai toujours voulu prendre l'abonnement, parce que c'est un peu dans mon tempérament je suis assez cartésienne mais parce que je me suis dit aussi si je ne prends pas l'abonnement je vais oublier, ça m'obligeait aussi, parce que je voulais aussi m'obliger mais ça m'obligeait un peu à choisir un peu à l'avance, l'abonnement c'est aussi une façon de... et puis je ne suis pas très fantaisiste non plus de tempérament non plus donc je prenais l'abonnement pour ça. Et j'y allais avec Élisabeth et François, un couple qui fréquentait aussi le théâtre et j'allais avec eux régulièrement jusqu'au jour où quand je rentrais le soir, je disais à mon mari : « j'ai vu ci, j'ai vu ça, c'était formidable... », à force de lui dire que c'était formidable, j'ai entraîné mon mari, depuis quelques années j'ai pris un abonnement quand même pour mon mari, on y va tous les deux, mais on y va aussi avec Élisabeth et François, toi je t'y retrouve... je ne prends pas l'abonnement avec toi, toi tu as le truc de dire le prof de français là... avec Jean X...

AC : Non moi j'ai jamais pris...

GP : Si ! Tu me l'as raconté... bon alors je finis vite et depuis je viens régulièrement, je prends un abonnement, bon si y a des trucs en plus et si il y a des places libres je viens mais je suis assez fidèle au 4 ou 5 spectacles par an. Alors par goût je choisis bien sûr le théâtre, les pièces classiques et tout ça mais j'adore aussi la danse, et j'ai découvert par exemple toutes les danses... hum... Prejlocaj, que j'ai eu l'occasion de connaître, que j'apprécie beaucoup par rapport à d'autres que j'apprécie moins par exemple Josette Baez et Odile Duboc, j'ai eu l'occasion de voir aussi des spectacles à Aix que j'aime moins, ça c'est des petites parenthèses, je voudrais dire aussi que j'invite régulièrement mon oncle et ma tante qui habitent Aix qui sont bien sûr plus âgés que moi et qui me font toujours des compliments sur la programmation d'Istres parce qu'ils ont donné leur adresse et ils reçoivent régulièrement le courrier et les spectacles d'Aix... non d'Istres, ma tante me dit

toujours que la programmation d'Istres est vraiment formidable et qu'elle trouve que c'est même plus intéressant qu'à Aix, bon... je... je ne fais que répéter, je n'ai pas eu l'occasion vraiment de comparer et puis il doit y avoir aussi des choses intéressantes, donc ils viennent quand même ici...

EP : À peu près... vous avez une idée du nombre... ?

GP : Une fois par an, ou deux fois maximum et moi je vais un peu à Aix aussi...

EP : Et dans quel théâtre ?

GP : Elle, elle me prend toujours de pu... je la laisse choisir puisqu'elle nous invite... [rires] mais elle nous prend toujours de la danse contemporaine alors que j'ai vu qu'il y avait Blanche Neige de Prejlocaj je l'ai loupé, ah ! Qu'est-ce que j'aurai aimé !!! bref je pourrais être inépuisable, j'ai vu Don Juan avec Philippe Torreton c'était magnifique, j'ai vu le Roi se meure de Ionesco avec... qui est âgé... avec Michel Bouquet, des trucs comme ça, qui marquent, bon je sais si je précise...

EP : Oui, très bien et après je vous reposerai des questions...

GP : Oui, en bref, la démarche par rapport au théâtre parce qu'il n'y a pas que le théâtre à Istres, on en parlera plus tard...

EP : Oui tout à fait... Est-ce que vous voulez parler de manière générale de votre parcours de spectateur ou vous voulez qu'on procède autrement...

GP : Toi quand même... quand tu... je peux parler là... quand AC qui a toujours vécu au CEC tout ça, tu t'étais fait un groupe d'amis profs et Jean X qui était prof de lettres que tu appréciais beaucoup et que j'appréciais beaucoup mais que je connais moins mais c'était lui qui était chargé de prendre les abonnements...

AC : Oui mais pour les élèves, oui il prenait les abonnements...

GP : Mais pour les adultes aussi ?

AC : Oui, c'était un groupe...

GP : Ah voilà ! Presque, j'avais envie d'aller avec vous à un moment, je vous enviais... enfin enviais...

AC : Voilà, j'ai commencé à aller au théâtre comme ça à choisir, mais j'allais aussi à Martigues, et après financièrement il a fallu faire un choix, donc je me suis tournée carrément sur Istres et je voudrais dire que le programme que *Scènes et Cinés* ont édité pour avec tous les programmes de tous les lieux de Ouest Provence, pour moi ça été fondamental, parce qu'avant je choisissais comme ça, sur un titre, des acteurs connus... mais je trouve que ce programme, souviens-toi la première année c'est Martine qui nous l'avait passé comme ça, c'était des feuilles, ce programme il ne servait qu'aux filles pour dire... aux filles qui travaillent ici... pour dire aux gens ce que c'était et après ils l'ont édité, ce petit livret euh... il nous a été distribué, envoyé, ça a été à la disposition de tout le monde et vraiment c'était extraordinaire parce qu'on peut revenir, on peut choisir un spectacle, puis le... ce problème, d'abonnement passion, d'abonnement je sais pas

comme il s'appelle l'abonnement 4 spectacles ça ça a été aussi un bon point, je vais dire que des bons points mais euh... bon le fait que l'on puisse prendre pour tous les lieux le spectacle, chose qu'on a pas utilisée mais qui est quand même formidable pour les gens qui ne peuvent pas se déplacer, le bus qui est mis à disposition des gens pour aller d'un côté ou de l'autre...

GP : Á, je n'ai pas trop réalisé...

AC : Oui, mais y a un bus quand même qui est mis à disposition, moi je trouve que... y a eu un changement là depuis quelques années, depuis la création de la régie qui a été euh...

GP : C'est plus riche du fait qu'il y ait plusieurs lieux, c'est ça en résumer...

AC : Je ne suis pas littéraire moi, je vais voir ponctuellement, j'essaie d'être un peu éclectique, de prendre de la danse, du théâtre, des humoristes, voilà, j'essaie un peu de panacher mon abonnement et puis ce que j'aime bien alors là c'est les Élancées...

GP : Alors que moi je n'y vais pas...

AC : C'est le festival du geste parce que comme j'ai dit mon mari est sportif, je baigne un peu dans... même s'il est footballeur et tout, j'aime bien le cirque, j'aime bien tout ça et voilà j'ai été très intéressée par les spectacles donnés pendant ces Élancées...

GP : Alors que moi je m'y suis pas encore intéressée aux Élancées et c'est dommage parce que je sais que j'avais vu un spectacle de cirque à un certain moment, le cirque du Soleil, ça existe bien, ah ! Que c'était beau, que c'était beau...

Il y avait aussi des acteurs de nationalités, de races différentes, c'était un mélange de classique et de Hip-Hop, il faudrait que je retrouve le titre, il m'avait beaucoup marqué ce spectacle...

AC : Ce qui nous a le plus marqués y a déjà longtemps ce sont les spectacles de Jérôme Savary, on a baigné dans... avec Jérôme Savary...

GP : L'époque de Marie c'était tout le temps ça... j'aime mais sans plus moi... Jérôme Savary, je lui reconnais du talent et tout mais à un certain moment, je trouvais qu'il se répétait, y avait des redites...

AC : Moi le dernier spectacle c'est « Zazou » que je suis allée voir à Arles, mais c'était un spectacle, c'est plus que du théâtre, c'est...

GP : C'est un spectacle complet, y avait un nain qui était important au début...

AC : Ça rejoint le cirque un peu, vraiment ça rejoint la musique, le music-hall...

GP : Ce serait un beau compliment de dire, un peu exagéré mais de dire que c'est du Shakespeare parce que Shakespeare c'est un mélange de comédie et de tragédie, c'est une comédie musicale, c'est vraiment très agréable à regarder...

EP : Vous avez commencé à parler des effets de la création de la régie, en termes de pratiques, qu'est-ce que ça a changé pour vous, est-ce que vous allez plus souvent au théâtre, soit en termes de pratiques, soit en termes de connaissances des lieux...

AC : Ah, ben je continue, AC (elle précise son nom comme je lui avais demandé), j'ai pris la première année j'ai pris l'abonnement à 4 spectacles et puis j'en ai pris quelques-uns comme ça à la volée, je n'en prends pas beaucoup comme ça à la volée, je m'y prends trop tard ou... donc ça fait deux ans où je prends l'abonnement passion, ce qui m'a attirée c'est les prix parce que c'est très intéressant et puis euh... comme ça, on s'oblige on marque sur le calendrier, on y va...

GP : On y va, sinon le soir même on est fatigués et on dit on n'y va pas...

AC : Mais c'est vrai que les prix, avec cet abonnement passion, ça nous aide, c'est 8 ou 10... je sais pas... voilà et après c'est un choix éclectique, on est plusieurs, on y va, le programme sort fin juin, on y va avant le 14 juillet, le temps de dire à une copine « bon tu as pris ton abonnement et tout, qu'est-ce que tu vas choisir ? »

GP : Je peux ajouter quelque chose...

AC : Oui...

GP : Cette année, y a une présentation, cette année ça n'a pas lieu je crois, on nous fait une présentation des spectacles...

AC : Elle a eu lieu après, et ça a été très embêtant...

GP : Parce que j'y ai assisté en juin plusieurs fois à la présentation des spectacles qui allaient venir pour lesquels on pouvait s'inscrire et ça m'a beaucoup influencé dans mon choix d'avoir une idée de ce qu'on allait voir. Cette présentation était très importante...

AC : Elle a eu lieu... mais Pff... mais ça a été quand même un monologue de tous les élus qui sont passés pour dire ce qu'ils avaient fait et tout, pour *Scènes et Cinés*, et ça a été très long et comme ce n'était pas sûr pour la programmation, tout n'était pas bouclé donc on en a eu très peu mais ça a recommencé en octobre, alors là on a eu la progr... mais j'ai été un peu déçue quand même, je trouve ça un peu ponctuel...

GP : Moi y a des années où j'y allais et où c'était très bien où il y avait des projections de... d'un petit intermède de ce que l'on allait voir pour nous donner une idée et pour moi, je trouve que c'était bien cette présentation...

AC : Par contre y a la directrice du théâtre, on dit la directrice ? comment elle s'appelle Anne Renault, elle nous a conseillées quelques spectacles et elle a bien fait mais je les ai pas pris mais j'ai entendu que c'était une splendeur... c'était le truc sur le cirque où tu es allée... tu m'as dit... le dernier... et moi je voulais y aller...

GP : Et alors elle est formidable parce que les présentations où je suis allée moi, pareil elle prend la parole sans vouloir nous persuader mais je veux dire, elle a l'art d'expliquer, de raconter, vraiment très très bien, ça m'a toujours plu... et là ça me fait penser à autre chose, c'est un petit dérivatif, c'est que il y a une personne qui est attachée au théâtre et qui va faire la présentation des spectacles aux professeurs dans les écoles pour les

spectacles pour les élèves... hein AC, pour les scolaires, tu t'en souviens Claire Antognazza... elle... donc on prenait rendez-vous avec elle, on convoquait les professeurs de lettres même d'autres s'ils voulaient venir pour discuter avec cette personne du théâtre pour qu'elle présente aux professeurs tous les spectacles qui étaient bien adaptés aux scolaires et par niveau et tout...

AC : C'était la politique éducative...

GP: Très bien... bon c'est une petite parenthèse puisque l'on parle de la présentation des spectacles mais qui était très bien sûr la ville d'Istres aussi parce que les élèves sont invités et participent aussi au théâtre.

EP : En moyenne, quel était le nombre de spectacles que vous aviez l'habitude de prendre avant et après la création de la régie ? Est-ce qu'il y a eu une augmentation ou est-ce que c'était à peu près pareil ?

GP : Non, non moi je prends à peu près pareil...

AC : Non, moi j'ai augmenté, moi le fait... moi j'ai augmenté, moi le fait de pouvoir aller dans les autres lieux d'Ouest Provence m'a fait augmenter le nombre de spectacles, ça, ça a été net je prenais 4 spectacles et tout et de temps en temps...

GP : Moi j'en prends à peu près quatre, parce que je suis liée aussi à mon mari qui veut bien m'accompagner mais il ne voudrait pas... mais par contre si moi je choisis toute seule avec des copines des spectacles en plus, évidemment je peux y aller je veux dire mais pour l'instant on fait comme ça...

AC : C'est certain que j'ai augmenté...

EP : Qu'est-ce qui vous attire, c'est le choix des pièces et le programme qui vous permet d'avoir un choix plus important ?

AC: Non, c'était le côté matériel, j'avais jamais le programme qu'il fallait pour prendre des places dans d'autres lieux...

GP : Le fait qu'ils aient édité quelque chose qui correspondait à tout l'ensemble, mais je veux dire aussi que je choisis d'abord un spectacle et que je ne le choisis pas en fonction du lieu...

AC : Ah ben moi non plus !

GP : Il se trouve que Philippe Torretton on l'a vu dans de mauvaises conditions... enfin des mauvaises conditions... j'aurais préféré le voir ici [à Istres] c'était à Port Saint-Louis du Rhône...

AC : Mais non !

GP : Ah si ! Don Juan...

AC : Ah ben non ! C'était à Fos on était bien comme tout...

Gen : Tu y étais ? alors je confonds avec un autre...

AC : Tu confonds avec le Roi Lyre, tu confonds avec le Shakespeare...

GP : Non... oui avec Shakespeare à Port Saint-Louis du Rhône, donc parfois le lieu n'est pas aussi bien qu'ici mais bon...

AC : Parce que Torretton c'était extraordinaire...

GP : Je me trompe... donc si c' est dans un autre lieu, tant pis... enfin tant pis...

AC : Qu'est-ce que c'était le Shakespeare... ?

GP : *Songe d'une nuit d'été*, formidable aussi... ah ! Que c' était bien...

EP : En nombre d'années, est-ce que vous avez une idée depuis quand vous êtes abonnée ?

GP : Au début c'était même pas un abonnement, oui au début j'ai amené souvent, souvent... j'étais avec mon amie, par amitié, puis après quand je suis revenue... depuis quand je me suis réabonnée ? depuis que je suis revenue, à partir de 98, je pense que j'ai recommencé à m'abonner quand j'e suis revenue sur Istres et toi ?

AC : Je me souviens depuis 2005 là euh... Là oui, mais bon avant je ne me souviens pas si c'était ici que j'étais abonnée si c'était à Martigues, même pas, je pense que j'étais abonnée à Martigues à un moment donné et... voilà donc...

GP : J'ai invité aussi une copine parce qu'elle habitait Sausset, au collège où je travaillais et elle venait un petit peu mais toujours pareil, ça fait loin, la nuit, elle venait toute seule, voilà.

EP : Par rapport à cette pratique, vous avez dit avoir connu des moments de ruptures, pouvez-vous préciser ces raisons qui ont expliqué ces moments de creux dans cette pratique ?

AC : Pour ma part, euh... ça a été avec mes enfants pour les laisser moins de temps, il fallait que je les laisse pour aller au théâtre, j'y arrivais mais pas... pas souvent, voilà, je pense que c'est la période où mes enfants étaient en bas âge, jusque petits, tant que je ne pouvais pas les laisser seuls voilà, donc, je pense que c'est cette période-là qui m'a... et... ça devait correspondre à une période où le théâtre était en creux ; la programmation était... je n'ai pas de souvenirs de grande... le seul... [rires] le seul spectacle pour lequel on participait c'était le spectacle de danse de Pauline de la fin d'année et là c'était très beau mais qui ne se tenait plus au théâtre et qui s'appelait la patinoire et maintenant je n'y vais plus parce que ma fille n'en fait plus partie, elle est adulte...

GP : Moi, ça se rejoint exactement avec AC et le fait que je sois partie déjà un petit peu, quand je suis revenue, mes enfants étaient encore petits aussi, il fallait que je recommence à travailler, que je me réadapte à un travail donc, tout ça, ce n'est pas évident et j'avais en plus les kilomètres à faire me réadapter à un CDI que je ne connaissais pas, je partais tôt, non le soir il n'était pas question que je sorte mais ça, c'était familial, pour des raisons familiales... donc on s'y intéresse moins donc je sais...

EP : Vous avez parlé du rôle influent de vos amies sur vos pratiques mais aussi comment vous, vous avez influencé certaines personnes, que ce soit votre mari pour vous, des amis pour vous, première question, pourriez-vous me dire si il y a eu des personnes prescriptrices pour vous dans le cadre d'une pratique, c'est-à-dire qui vous ont donné le goût du théâtre, est-ce que vous avez un souvenir de votre première fois, ou le souvenir de théâtre le plus ancien ? Première question, le souvenir d'une première fois ou d'une fois marquante ?

GP : Quand j'étais étudiante à Toulouse je me souviens que... il me semble que j'ai été... mais ça reste vague, je ne pourrai pas dire ce que je suis allée voir...

AC : *En attendant Godo...*

EP : Parce que vous sortiez ensemble ?

[AC et GP d'une même voix] : Non pas du tout...

AC : Non mais c'était le théâtre nouveau de Toulouse euh... comment il s'appelle...

GP : Daniel Sorano...

AC : Donc, pour les étudiants il y avait des conditions spéciales et... ça me marque encore... y a 45 ans...

GP : Moi c'est vague...

AC : Mais je ne me souviens pas avec qui... mais c'était extraordinaire, c'était vraiment moderne alors que j'avais vu dans le cadre du lycée un théâtre classique, donc là je passais au théâtre avec une réalisation moderne et c'était époustouflant...

EP : Et vous vous souvenez dans quelles conditions vous y êtes allées ? Est-ce que c'était avec des amis, est-ce que vous aviez une pratique régulière du théâtre à cette époque ?

AC : Oui, oui, parce qu'il y avait cet abonnement qui était pour les étudiants et qui était abordable d'un prix abordable, j'y allais avec des amies aussi étudiantes comme moi et puis après... arrivée ici ce sont les spectacles de Jérôme Savary qui m'ont marquée et y en avait un autre...

GP : Moi c'était à Avignon... ah ! Vraiment, vraiment...

AC : Moi non, je suis jamais allée à Avignon parce que je ne suis pas très théâtre quand même... une fois on avait vu... je vais dire les mots « momen chav » c'était la première fois où je voyais des gens qui se contorsionnaient dans des tubes, maintenant c'est... ça devient... tu n'en souviens pas ? On était ensemble...

GP : Et oui... mais...

AC : Non toi, ça ne t'a pas marqué ? ! Moi j'avais trouvé ça d'une poésie euh... c'était très beau, c'était ici, je me souviens très bien la place que j'occupais et...

GP : Sur le moment ça me plaît tout ça, mais j'ai moins de mémoire...

AC : C'est peut-être pour les choses plus classiques toi, tu as plus de mémoire pour les choses plus classiques...

GP : Pourtant j'en ai vu des spectacles de danse moderne de...

AC : Non mais moi je me force avec la danse contemporaine... je me force...

GP : Tu n'aimes pas Prejlocaj ?

AC : Si ! Mais bon, c'est bien.

EP : Et quand vous étiez à Toulouse, il vous arrivait de... vous avez fait l'IUT ensemble... ?

AC : Oui mais ce n'est pas ce moment-là, c'était quand nous étions... si on y est allées voir la même chose, c'est parce que nous étions étudiantes à Toulouse mais elle à la fac de Lettres et moi à la fac de sciences, on ne se connaissait pas encore...

EP : Et tout à l'heure en vous présentant vous avez parlé de vos pratiques quand vous étiez au lycée, est-ce que vous aviez des pratiques avec vos parents ?

AC : Non, non parce que c'était un village de campagne avec mille habitants euh... la seule pratique culturelle que nous avions c'était le ciné-club de l'école avec des films de ciné-club une fois par mois peut-être euh... une fois par mois le samedi ou le dimanche soir, moi c'est un film qui s'appelait *Les justiciers du Farwest*, je ne sais pas ce que c'était comme film mais le générique c'était l'ouverture de Guillaume Tell, je sais pas si vous écoutez France Inter mais euh Frédéric L'Odéon et il ouvre, chaque fois je revois ça, j'avais ans... je sais pas quel âge j'avais, mais cette ouverture de Guillaume Tell ça fait un effet chez moi extraordinaire ! voilà et après c'était les justiciers c'était une horde de chevaux qui passaient et tout, mais je sais plus l'histoire, c'est juste pour la musique, l'ouverture de Guillaume Telle, et quand j'allais chez mes grands-parents à côté de Toulouse, mes grands-parents maternels, ils avaient un phonographe avec l'aiguille et ce que je recherchais une chose, l'ouverture de Guillaume Tell, mais vraiment j'ai été marquée par cette euh... voilà.

EP : Donc c'était le ciné-club presque exclusivement... ?

AC : Y avait que le ciné-club, parfois y avait euh... mes parents allés voir des humoristes...

GP : Des opérettes...

AC : Non moi je n'y allais pas aux opérettes, mes parents y allaient... mais des humoristes locaux en patois, ça les faisait bien rire mais moi je ne rigolais pas, je ne comprenais pas le patois, voilà.

EP : Et vous GP ?

GP : Je n'ai pas trop de souvenirs, j'ai eu une enfance à la campagne aussi puisque mes parents avaient une ferme et j'ai été pensionnaire très tôt à partir de la 6^e dans un établissement scolaire à Escalion à un kilomètre...

AC : Tu avais le ciné-club ?

GP : Je me souviens vaguement aussi d'être allée au cinéma avec l'école parce que j'y suis jamais allée avec mes parents ou ma famille et moi, c'était Tarzan, les souvenirs que j'ai c'est Tarzan au cinéma... [rires] dans la jungle, déjà cette atmosphère, les serpents, les... mais ça, ce sont des petits souvenirs vagues...

AC : Ne le donnez pas à un psychanalyste tout ça hein... [rires]

GP : [rires] non... non... non... n :

AC : [rires]

GP : Tarzan, la jungle moi... et puis je ne sortais pas beaucoup, j'étais interne moi, donc je le regrette, je n'avais pas de vie sociale, je vivais qu'avec mes copines, les profs, euh... et depuis je l'ai analysé tout ça parce que j'en connais bien les conséquences...

AC : Alors moi au collège quand même, on avait une directrice qui était très tournée vers le culturel, il fallait que nous soyons des jeunes filles accomplies et tout... et euh... donc y avait le JMF, y avait le ciné-club du lycée et là nous en avions toutes les semaines après c'était les débuts de la télévision, on avait le droit de regarder la télévision, c'est important aussi la télévision, surtout au début quand c'était euh... donc y avait *Les coulisses de l'exploit*... non...

GP : *Cinq colonnes* à la une...

AC : Oui, *Cinq colonnes* à la une, des pièces de théâtre aussi, on était mal assises, on était sur les bureaux, mais ça ne fait rien on regardait ça en noir et blanc et c'était...

Gn : Moi je me souviens des conférences... comment ça s'appelait... sur les pays...

AC : Connaissances du monde...

GP : Connaiss... ah !!! ça ça me plaisait... parce qu'on allait en Argentine, au Brésil pour visiter un pays, ah ça ! ça me plaisait beaucoup, on avait l'impression de voyager et comme après j'ai toujours aimé les voyages et que j'ai beaucoup voyagé...

EP : *Vous m'avez parlé toutes les deux des groupes dans lequel vous étiez pour organiser vos sorties, vous pourriez m'en parler un peu plus... de combien de personnes ils étaient composés... ?*

AC : Oh... y avait une dizaine de personnes mais c'était un professeur qui regroupait simplement les... qui regroupait les abonnements, après il nous proposait... on avait le choix des abonnements et après par affinité on prenait le même spectacle que l'un ou l'autre, mais en général euh... c'était juste pour regrouper les abonnements, les choix des spectacles étaient libres...

EP : Est-ce que vous faisiez du covoiturage ?

AC : Ah non, c'était pour Istres, à l'époque c'était juste l'abonnement pour Istres, y avait pas de covoiturage... les places étaient à côté puisqu'il les regroupait donc euh... donc on se retrouvait au théâtre presque dans les mêmes places, à côté quoi...

EP : Et vous ?

GP : Quand j'allais à La Criée, on m'a demandé ou j'ai entendu une conversation, au CDI y a beaucoup de professeurs qui passent, on travaille mais on parle puis on a des affinités, donc je me souviens de deux professeurs d'histoire géo surtout elle, on était 3 ou 4, on était pas nombreux et on a dit, « tiens, pourquoi pas, pourquoi nous n'irions pas ensemble ? », puisqu'il fallait quand même faire un petit trajet et tout le monde habitait sur Martigues, ça a commencé quand j'ai été à Martigues, alors tout le monde sur Martigues, alors après, moi je rentrais toute seule, Martigues-Istres, mais on y allait ensemble en voiture voilà.

AC : Á un moment donné, donc c'était dans les années 2000 par là, je vous ai dit qu'on avait pris euh... quelques spectacles à Martigues et donc là, c'était deux profs avec qui j'avais des affinités et euh... voilà, on avait choisi des spectacles sur sa feuille, après on essayait de mettre en commun, parce que là on faisait du covoiturage pour aller à Martigues et pour aller à Miramas parce qu'il y avait certaines pièces qui nous plaisaient à Miramas et nous sommes partis, nous avons fait du covoiturage pour aller à Miramas, ce que nous faisons quand même maintenant où il y a un programme commun, il nous arrive de faire du covoiturage avec... euh... ou l'un ou l'autre des amis.

EP : Qu'est-ce qui a fait à un moment donné, vous avez de la curiosité pour ces théâtres-là ?

AC : Avec la publicité que le théâtre a faite... et qui...

GP : Marcel Maréchal...

AC : Á Marseille oui, voilà on consultait les programmes... et puis on était attiré par telle ou telle pièce.

GP : Et puis au CDI on recevait les programmes, au CDI c'est un lieu d'informations donc on était bien placé pour être informée, voilà...

EP : Tout à l'heure GP, vous avez dit que votre mari a eu envie de venir à force de vous entendre parler des spectacles... ?

GP : Á force de m'entendre dire que c'était bien il a eu envie de venir et puis j'ai dit... j'ai essayé de le convaincre bon, sans plus mais, ça m'aurait fait plaisir qu'il vienne et puis petit en disant j'ai vu ça, c'était formidable et tout j'ai dit, : « ah oui, cette année je t'inscris », « bien, oui d'accord », maintenant il vient régulièrement.

EP : Et votre mari AC ?

AC : Non, il préfère nettement aller à la pêche... [rires]

GP : Ou pratiquer le sport...

AC : La pratique du sport il ne pouvait pas, mais il préférait aller à la pêche...

EP : Et vous avez des enfants, est-ce que vos enfants sont venus au théâtre ?

GP : Alors, moi mes enfants, ils ont été au spectacle je peux dire grâce aux professeurs qui les ont amenés hein... les seules pièces qu'a vues Mathieu c'est bien grâce aux professeurs de français du lycée Arthur Rimbaud parce que moi quand je proposais des spectacles maintenant il réagirait certainement différemment, mais à l'époque il n'en était pas question, il disait non ! c'était non, négation ! Dommage...

AC : Et moi, moi aussi elle est allée au spectacle parce que leur professeur... je parle de ma fille là, parce que son professeur de français et tout les a entraînés, elle faisait de la danse donc voilà, elle a été entraînée et puis elle est partie en classe préparatoire alors là c'était fini, c'est une question de temps et maintenant elle n'a pas recommencé, l'autre jour elle est venue, j'ai pris pour tout le monde un spectacle de cirque et elle participe, elle adore ça mais euh... je crois que dans les premiers temps de la vie de travail d'une jeune adulte, c'est difficile de concilier le travail, la maison... euh, voilà, ça viendra peut-être plus tard...

GP : Et ton fils ?

AC : C'est un peu comme le père, il n'a pas envie...

EP : Alors tout à l'heure vous avez parlé du fait que vous étiez allées voir la Môme ensemble, est-ce que vous pourriez parler des pratiques que vous avez en commun ? comment ça se passe vos pratiques en commun ?

AC : Alors en effet, on vous a dit qu'on avait une pratique de boire le café tous les mardis à 11 heures et Gigi me fait un compte rendu un peu de ce qui se passe sur Istres du point de vue culturel, et elle me dit, « moi je suis inscrite à l'ADAAP, pourquoi tu ne viendrais pas ? », « moi, je veux bien », parce que quand même l'association des arts plastiques...

GP : La présidente de l'adaap c'est Françoise Drouillot, mais...

AC : Quand même moi je suis à l'origine de l'ADAAP...

GP : Ah bon... ? Tu me l'as jamais dit... ?

AC : Enfin origine... c'est peut-être l'embryon de l'adaap parce que quand j'étais au collège et que Gigi était en Amérique ou je ne sais pas où on avait une prof de dessin qui s'appelait Mme Bartolini, qui avait voulu faire un groupe qui s'appelait « Réponse plastique » et c'était... on faisait venir des plasticiens qui nous expliquait les mouvements et tout, ça avait lieu le soir, c'était une association quand même avec un président, une trésorerie... et voilà, et puis après, ça s'est délité et tout, après y a eu la création du centre d'art contemporain et ça a été repris plus ou moins, disons que ce petit embryon, ce nucléus-là, ce petit embryon a peut-être donné l'adaap, je veux le citer parce que quand même... avant j'avais pas entendu parler d'art contemporain sur Istres et puis c'est vrai qu'on en avait besoin parce que les profs de dessin faisaient beaucoup travailler sur l'art contemporain et moi je les ai découverts par l'intermédiaire des profs d'arts plastiques qui

envoyaient les élèves travailler sur des peintres contemporains... et puis bon toujours par affinité cette prof est venue me parler de son projet de faire une association de réponse plastique si je voulais y participer, d'accord...

GP : C'est elle...

AC : C'est elle à l'origine oui...

GP : Il y avait aussi ta copine Marie-Claude...

Et moi quand j'ai appris que ça existait sur Istres, mais vraiment j'ai dit, « c'est formidable ! », comme ça, on me l'a raconté, et depuis longtemps je m'intéresse beaucoup aux musées, bon j'ai beaucoup voyagé parce que je me suis mariée tard j'ai eu beaucoup de temps libre, donc chaque fois que j'étais en voyage j'ai essayé de visiter les musées bon en Espagne, en Angleterre, ça me plaît beaucoup, j'adore la peinture, l'histoire de l'art tout ça, bon par goût, mais ce n'est pas pour ça que j'y connais grand-chose, bon et quand j'ai appris ça, je me suis dit, « c'est merveilleux ». Alors une fois par mois on sort dans la région visiter un musée, soit Avignon, Aix ou Marseille, on tient compte de toutes les manifestations par exemple quand il y a eu Cézanne, cette année il va y avoir le parallèle entre Cézanne et Picasso au musée Granet etc. on va y aller, Monticelli, Van Gogh, tout ça c'était formidable... donc on y va une fois par mois, et alors avec AC, quand AC l'a su, ça faisait deux ans à peu près que j'y allais, je ne sais pas, quand elle a su qu'elle avait envie de venir avec moi on y va ensemble...

AC : Oh oui, aussi j'ai passé une période où du point de vue santé j'étais un peu chancelante donc euh... voilà, après la retraite je renaïs... je suis ressuscitée...

GP : Tu as connu une renaissance...

AC : J'ai voulu faire plein de choses côté sportif, côté culturel, voilà, il a fallu que je réexplose...

GP : Voilà, c'est formidable, on a appris à connaître des œuvres pour lesquelles on aurait jamais prêté attention si on avait été seules, sans ce groupe qui nous guide et une fois par mois, il y a aussi une conférence au Coluche, sur un peintre ou sur un mouvement, sur le Dadaïsme, le mouvement dada, Magritte, par Catherine Soria, qui est guide... alors elle est formidable... je pense qu'elle est attachée au contre d'art contemporain, elle a une culture merveilleuse, elle a une culture très riche, elle nous explique, c'est formidable d'avoir ça sur Istres, puisque je disais toujours si un jour j'habite à Aix en Provence, je m'inscrirais à L'Université pour faire l'histoire de l'art, toujours je l'ai dit, et on a eu ça, je n'ai vraiment pas hésité et je suis contente et on y va ensemble...

EP : Et au cinéma...

GP : Pas trop toutes les deux... moi je n'y vais pas souvent au cinéma, je repère des films qui me plaisent et puis finalement je n'y vais pas... je ne sais pas pourquoi...

AC : Et moi je sais pourquoi, c'est parce que je suis fatiguée le soir, il faudrait que j'y aille l'après-midi et l'après-midi j'ai toujours autre chose à faire... et j'attends que ça passe sur Canal +, on dit que les jeunes retraités sont surbookés mais c'est vrai...

GP : On a beaucoup de choses à faire mais on éprouve aussi beaucoup plus de fatigue qu'avant... hein...

EP : Et qu'est-ce que vous ne faites pas ensemble alors ?

AC : Le sport...

GP : Du sport, moi je suis dans un organisme et elle est dans un autre mais on fait de la randonnée parce qu'AC adore la randonnée et moi aussi mais on ne le fait pas ensemble, mais c'est le hasard parce que j'aurai pu m'inscrire avec toi ou inversement, mais ce n'est pas grave...

EP : Et pour le théâtre ?

GP : Le théâtre, on se voit, mais on n'est pas abonnés ensemble...

EP : Vous ne vous organisez pas ensemble ?

GP : Non non, moi je m'organise avec une autre copine avec laquelle et toi un autre couple et moi un autre couple...

AC : Mais chacun prend quand même ce qu'il veut, c'est difficile d'avoir... on le dit à peu près mais après chacun... et puis venir le faire en même temps, on est un peu pressées début juillet parce qu'il y a beaucoup de sollicitations à ce moment-là euh...

GP : On ne s'ennuie pas... en bref

EP : Et justement au moment de l'abonnement, à quel moment vous le prenez votre abonnement ?

AC : Début juillet...

GP : Avant de partir en vacances...

EP : Certains abonnés que j'ai interrogés précédemment m'ont dit être très attachés à un emplacement ce qui explique qu'ils se pressent pour prendre leur abonnement pour être situés au même...

AC et GP en chœur : Oh non !!!!!!!

GP : On ne veut pas être au dernier rang pour ne pas profiter pleinement du spectacle mais après je veux dire...

AC : Non, on en discute...

GP : On se précipite pour avoir de bonnes places mais bon...

AC : Non, mais même moi pour certains spectacles j'ai été devant mais ce n'était pas gênant ça allait, c'était les dernières places, ou alors on est séparés...

GP : Ou moi une fois, nous aussi quand j'invite mon oncle et ma tante d'Aix et ben, nous deux on se met sur des strapontins parce qu'eux, ils n'ont pas d'abonnement donc je suis obligée de prendre en septembre pour le même spectacle donc euh... des fois on leur cède notre place... et nous, on prend les strapontins...

AC : Mais tu sais que tu peux prendre des places amies... pour deux spectacles tu peux prendre des places...

GP : Au moment de l'abonnement ? parce que je l'ai signalé que j'invitais mon oncle et ma tante...

AC : Oui parce que j'ai pris des places pour Maryse alors, cette année, j'ai incité ma belle-sœur qui n'allait pas du tout au spectacle à venir au spectacle, donc elle a choisi deux spectacles qui sont rattachés à mon abonnement...

GP : Au tarif abonnement ?

AC : Non à tarif réduit, de deux euros, un tarif réduit quoi, et elle a vu Les chaussettes, et elle va aller voir...

GP : Toute seule ou elle vient avec sa fille ?

AC : Non toute seule, voilà c'est un événement...

GP : C'est déjà bien...

AC : Elle a bien...

GP : Tu as réussi à la convaincre...

AC : Oui, oui de la faire sortir toute seule, qu'elle soit autonome un peu, qu'elle... parce que c'est un peu le problème parce qu'elle ne fait rien sans son mari...

GP : Elle est vieille France un peu non...

AC : Bien oui, je ne sais pas...

GP : Chacun son rythme...

AC : Je peux le dire... c'est-à-dire que je me souviens jeune mariée je sortais, j'allais au théâtre, en laissant mon mari qui gardait les enfants et tout et je me souviens que mon beau-frère et ma belle-sœur avaient dit à mes beaux-parents, « ouais AC, elle sort tout le temps... et tout... » [rires]

GP : C'est une mentalité...

AC : Y a trente ans maintenant et ça m'a choquée à l'époque, parce que moi j'ai toujours été autonome et si mon mari ne voulait pas faire ce que je faisais, tant pis, je le faisais quand même...

GP : Moi aussi, j'ai longtemps vécu indépendante donc euh... on a l'habitude toutes les deux... et pour dire moi j'ai eu l'occasion d'aller au Maroc chez des amis, je suis partie toute seule avec cette amie au Maroc et j'ai laissé mon mari avec mes enfants mais ma belle-mère qui m'adorait, qui était très gentille et avec laquelle je m'entendais bien je l'ai entendu dire : « mais comment Roland, tu laisses partir Gigi au Maroc toute seule ? ah ! » c'était pour elle un événement, elle ne me critiquait pas si vous voulez mais ça changeait tellement de sa mentalité... elle ne comprenait pas...

AC : Comme moi pour le mariage marocain, j'ai été invitée à un mariage marocain traditionnel, j'étais toute seule parce que mon mari travaillait et puis il n'avait aucune envie d'y venir, et là, j'ai été incitée par des amis en me disant : « AC si tu n'y vas pas tu loupes quelque chose » et j'ai bien fait d'y aller... non mais ça, c'est l'autonomie de la femme... mais rapporté aux pratiques culturelles, là je suis contente d'avoir amené ma belle-sœur à deux spectacles... voilà... Jusqu'à présent, comme elle commençait très tôt dans son travail c'était peut-être difficile mais là elle est à la retraite alors peut-être que cette année elle va prendre un abonnement...

GP : Ah oui sans doute... oui oui... je voulais convaincre aussi ma voisine mais elle qui sort beaucoup qui est indépendante, qui fait plein de choses avec moi elle m'a dit, « moi au théâtre je ne supporte pas d'être assise si longtemps parce que j'ai mal au dos », elle a mon âge mais elle souffre beaucoup de douleurs aux jambes, au dos mais elle ne peut pas venir à cause de ça, parce que souvent je lui montre le... et je lui ai dit, « viens avec nous », puisqu'elle habite à côté, mais non...

EP : Est-ce que pour... outre l'utilisation du programme pour faire le choix des spectacles est-ce que vous utilisez d'autres moyens que le programme pour faire des choix ?

GP : Moi c'est le programme ou le bouche à oreilles...

AC : Téléràma aussi toi...

GP : Oui Téléràma mais je lis des choses mais ça se passe souvent à Paris ou ailleurs...

AC : On les a un an après hein... quand ils passent en Province, moi ce sont des critiques à la radio, à la télé et le bouche-à-oreille, mais moi le plus souvent à la radio, j'écoute beaucoup la radio.

GP : Est-ce que Marie-Claude Piétragalla va venir avec son Marco Polo ? Question...

AC : Et comment veux-tu que je le sache... ?

GP : Question, question... j'aimerais bien j'ai vu une émission sur elle, ah !!!!! c'est passionnant parce qu'avant elle était à Marseille et puis ça s'est mal passé, elle est partie et elle est devenue créatrice avec ce jeune danseur tous les deux...

AC : Son mari...

GP : Oui, son mari...

EP : Je voulais savoir aussi si vous connaissez les membres de l'équipe de l'Olivier puisque c'est le théâtre que vous fréquentez le plus anciennement ?

AC : Presque tous moi...

EP : Vous les connaissez... ?

GP : On connaît Nicole Joulia... *(qui ne travaille pas au théâtre mais qui est adjointe à la culture de la ville d'Istres)* mais bon elle ne fait pas...

AC : Elle est quand même maire adjoint, premier adjoint à la culture donc euh...

GP : Non mais au départ...

AC : Non au départ, c'est parce qu'elle était prof du collège...

GP : Elle a créé Coline aussi...

AC : Après il y a eu la création de cette classe expérimentale danse euh... et la création d'un groupe qui s'appelle Coline, après il y a eu la création de la Maison de la danse en 82 par là, un truc comme ça, voilà... après qui on connaît... on connaît Martine après des petites jeunes qui travaillent, qu'on a eu plus ou moins comme élèves dans nos débuts, voilà comme ça parce qu'elles sont Istréennes...

GP : Surtout Martine moi je connais, surtout Martine... Et puis de vue...

AC : Lui et puis ils me connaissent un peu, lui là (l'un des techniciens/régisseur vient de passer) il était au CEC et que ça tourne...

GP : Il s'occupe du bar ? qu'est-ce qui fait ce monsieur ?

AC : Non non, ce n'est pas lui le régisseur du théâtre ? je ne sais pas ce qu'il fait exactement mais bon... je ne sais pas ou alors... je ne sais pas... je les connais de vue par contre ce qu'ils font, je n'en sais rien, celle que je connais le moins, c'est la directrice, Anne Renault...

GP : Renault voilà...

AC : Et qui est très bien, je la connais comme ça...

GP : Oh là oui... moi aussi, elle nous salue, parce qu'elle nous voit souvent physiquement mais on lui a jamais vraiment parlé...

EP : Et imaginons la situation où vous avez comme objectif de convaincre votre meilleur ami de venir au théâtre de l'Olivier, comment lui décririez-vous les lieux que vous fréquentez pour lui donner envie de venir avec ou sans vous dans ce lieu ou ces lieux ?

AC : Moi, je lui porte le programme qui, je trouve, est bien fait et puis on en parle... on en parle bon, pour ma belle-sœur c'était pour qu'elle soit un peu autonome [rires] et puis, elle a choisi en lui donnant le programme et puis elle est venue s'inscrire et puis voilà tout simplement...

GP : Moi pareil, pour mon oncle et ma tante par exemple puisque c'est eux que j'ai un peu influencés pareil, ma tante qui aime bien la lecture, qui est assez ouverte et tout, elle regardait, je lui apportais le programme au début parce que maintenant elle le reçoit, et je lui disais : « avec Roland on va voir ça et ça, est-ce que ça vous intéresserait ? », alors elle, c'est pareil, elle n'a pas tout à fait les mêmes goûts que son mari donc quand on est deux, il faut essayer de concilier pour voir quelque chose qui plaît aux deux mais ils y sont arrivés la preuve puisqu'ils viennent chaque année...

AC : Et puis pour le cirque là donc, y avait le copain de ma fille et son fils et j'ai dit, « il y a un bon spectacle, voilà on y va », c'est moi qui ai pris les places...

GP : Et oui, quand on a peu de temps pour réfléchir...

AC : Oui, c'était ou un match de foot ou de handball, j'ai dit, « il n'y a rien de tout ça », il ne reste plus que le cirque... [rires]

GP : Et oui, non, non c'est bien...

AC : Et tout le monde a été enchanté.

EP : Est-ce qu'aujourd'hui, hormis les théâtres d'Istres, Fos, Miramas, il y a d'autres théâtres que vous continuez à fréquenter par exemple La Criée pour vous ou alors Martigues pour vous ?

GP : Non, non, pas du tout, je m'y intéresse plus, je n'ai pas envie d'aller à Marseille le soir.

EP : Quel est justement le temps maximum ou la distance que vous êtes prêtes à parcourir...

AC : Moi je pourrais aller à Marseille pour un concert... on n'a pas parlé des concerts ?

EP : Ça fait partie des questions qui vont suivre et que l'on peut poser ici... est-ce qu'il vous arrive d'avoir d'autres pratiques ? Vous avez parlé tout à l'heure de l'adaap...

AC : Moi il m'est arrivé d'aller voir Bénabar en concert, d'aller à Marseille au Dôme, euh... Béjart aussi au Dôme, j'ai vu... je ne sais pas si vous les connaissez... oh oui sûrement Les Massilia Sound System que j'ai vus à Port de Bouc aux Agglos, au festival des Agglos, et j'ai vu les Massilia aussi à Istres, deux fois, parce que... c'est tout ce que j'ai vu, mais là, j'ai fait la démarche d'aller à Marseille, et puis j'avais envie de les voir, et puis alors là ce sont mes amis qui m'ont entraînée la première année où ils étaient là, ils voulaient tout découvrir donc ils m'ont entraîné un peu partout et... ils sont allés jusqu'au Pont du Gard pour voir Manu Chao quand même hein... moi je ne sais pas ce qu'il y avait, mais je n'ai pas pu y aller et ça a été un concert extraordinaire et ils ont été ravis, et je le regrette, mais bon c'est comme ça...

EP : On était d'abord sur le temps maximum que vous êtes prêtes à parcourir...

GP : Moi je vois avec AC quand on va avec l'adaap, on va jusqu'à Avignon, jusqu'à Marseille, quand on est vraiment motivées à la limite ce n'est pas la distance mais...

AC : Ce qui est bien c'est quand on est conduits...

GP : Je ne peux pas tout le temps sortir, je parle pour moi, mais je ne peux pas tout le temps sortir, j'aime bien m'occuper de ma maison, rester à la maison, lire, j'ai besoin aussi de... du calme...

EP : Est-ce que vous avez des objets relatifs à votre pratique du spectacle vivant, c'est-à-dire est-ce que vous conservez des objets à votre domicile en lien avec votre pratique, des programmes par exemple, ou alors les...

AC : Non pas moi... mais Gigi a tout un dossier...

GP : C'est peut-être parce que je sais que j'ai une mémoire défaillante que je me... matériellement j'ai besoin de savoir que j'ai un dossier où je me dis : « tiens, j'ai vu ça », à quoi ça correspondait j'aime bien revoir parfois, parce que ça me remet en mémoire des beaux souvenirs, des beaux... mais je ne le fais pas non plus systématiquement, systématiquement mais depuis quelque temps je garde un petit peu...

EP : C'est cette pochette [qui était située devant elle], vous pouvez me décrire tout ce qui se trouve à l'intérieur...

GP : Oh bien y a toutes les sorties à l'adaap depuis que j'y suis... et puis quand je vois par exemple, Pierre Lessieur, ce peintre, je ne le connaissais pas du tout, je l'ai découvert, j'ai trouvé que c'était beau, j'ai gardé la plaquette où il y a un dessin qui me fait repenser à tout ce que j'ai vu... à partir d'une petite plaquette ou quelque chose, j'ai hop la mémoire qui repart, mais c'est moi qui... personnellement alors qu'AC elle a plus de mémoire, alors elle n'a pas besoin de papier... [rires]

AC : [rires] peut-être... si, si, si...

EP : Est-ce qu'il y a des moments particuliers où vous vous remémorez ces...

GP : Des fois je feuillette, j'ajoute quelque chose, donc je revois des choses que j'avais vues le mois précédent, des petits trucs comme ça, mais je n'en fais pas non plus je veux dire, mais y a un moment si ça m'encombre trop... je n'y suis pas attachée mais bon pour le moment je fais ça...

EP : Et vous le faites depuis un petit moment ?

GP : Depuis que je suis à la retraite.

EP : Est-ce que vous pourriez me détailler tout ce que vous faites au moment où vous vous préparez à sortir jusqu'à votre retour du théâtre ? Me décrire en général ce qui se passe.

AC : Y a deux solutions, alors il m'arrivait de venir à pieds donc euh... en hiver on mange plus tôt, on mangeait et puis je venais au théâtre, je me préparais et je venais au théâtre, maintenant je trouve qu'au théâtre on peut venir comme on est, avant c'était une sortie... c'était presque l'opéra...

GP : Oui, bien s'habiller... maintenant moins...

AC : Maintenant on vient comme on est, comme on a travaillé et tout, je crois que c'est une pratique qui s'est démocratisée énormément...

GP : Voilà exactement...

AC : Ou popularisée peut-être donc on a plus cet effort pour s'habiller, on peut s'habiller hein ça ne... bref y a ça, on arrive au théâtre euh... on rencontre pleins de gens que nous connaissons et c'est le lieu d'une rencontre déjà avant, sur le parvis du théâtre ici, je parle d'ici (Istres) mais même les halls des théâtres sont très conviviaux parce qu'on rencontre des tas de gens qu'on a pas vus depuis un moment à qui ça fait plaisir...

GP : On est heureux de se rencontrer, de demander de leurs nouvelles, de leurs enfants des fois qu'ils font des études etc. on discute... très important...

AC : Après on rentre dans la salle, à la place qu'on a et c'est des petits coucous par ci par là...

GP : Oh ! exactement...

AC : À l'entracte, ou on sort ou on sort pas mais y a toujours quelqu'un qui vient vous dire bonjour, passer un petit mot et après si y a un mistral à écorner les bœufs comme on dit dans Le Tarne ben tout le monde rentre chez soi, sinon ça continue, mais moi je reste pas trop souvent...

GP : Non, moi non plus...

AC : Si, une fois je suis restée j'ai bu un pot quand même c'était très chaleureux... qu'est-ce que c'était... y avait les comédiens qui sont venus, et c'était sympathique comme tout... euh... voilà, ils ont bu un pot à côté de nous, c'était justement... qu'est-ce que c'était... mais c'est très rare que je reste après le spectacle au café... sauf une fois où j'étais avec deux amis et nos hommes étaient partis à l'OM et euh... on a dit, il se terminait pas tard et on a dit qu'on allait manger une crêpe, après on a fait un repas crêpes, très sympathique...

GP : Et ben moi, avant de partir aux états unis, bon c'est un peu l'avant et l'après, quand j'étais avec Marie tout ça et qu'on était tout le temps au théâtre on restait tout le temps le soir, on buvait un pot, on discutait avec les amis et les artistes tout ça mais alors après quand j'ai recommencé à me réabonner à Istres, je ne reste pas, je ne reste pas le soir, parce que mon mari... bon c'est souvent le week-end quand même, j'allais dire parce que mon mari travaille, ou alors je suis avec le couple et à ce moment-là on rentre ensemble et on s'assoit un peu à la maison pour discuter du spectacle et d'autres choses, mais sinon on flâne plus non. Par contre, quand on arrive ce que disait AC, je suis tout à fait d'accord, c'est un lieu de sociabilité, je ne sais pas comment on doit dire, mais vraiment où on se retrouve, où on retrouve des amis, c'est très chaleureux, très convivial et où on discute avant le spectacle.

EP : Est-ce que vous prenez en compte ce moment d'échange en venant au théâtre, en venant un peu plus tôt par exemple... ?

GP : Ah oui... moi j'arrive toujours un petit peu à l'avance, de par mon caractère où j'aime bien être à l'heure, il faut garer la voiture et tout ça... donc souvent mon mari va garer la voiture et puis moi je suis avec Élisabeth et on discute, non c'est important et c'est sympa...

AC : Moi je ne sais pas, c'est variable, je ne peux pas dire que c'est exprès pour rencontrer des amis, non, j'arrive et si y a du monde voilà...

GP : Cette flânerie avant est bien agréable...

AC : Après pas trop les gens... pas trop...

GP : Après tous les gens s'en vont vite j'ai remarqué...

AC : Ah non... non non non, y en a qui traîne, j'en ai vu qui aime bien... mais ça dépend beaucoup du temps quand même, je pense que les spectacles du début d'été, fin de printemps, incitent à la flânerie et tout, on a plus de plaisir, je vous dis, quand y a ce mistral qui souffle, y a tout le monde qui rentre dans ses chaumières...

EP : Donc c'est vrai que le parvis constitue un lieu de rencontres ?

AC : Alors qu'à La Colonne c'est dans le Hall que ça se passe et à Fos je suis jamais allée à Marcel Pagnol... je suis allée que pendant l'hiver, y a aussi un parvis, mais je ne sais pas si les habitués s'en servent pour discuter, pourquoi pas, puisqu'il est beau le parvis...

EP : On a parlé tout à l'heure de vos autres pratiques culturelles, vous avez parlé de l'ADAAP, du cinéma, de la lecture, et du sport aussi, est-ce qu'il y a d'autres pratiques culturelles qui comptent pour vous ?

AC : Non

GP : Non

EP : Ce sont des questions plus sur ce qu'est-ce que représente la régie Scènes et Cinés pour vous, et la régie, si vous deviez décrire ce que c'est que la régie, comment le feriez-vous ?

AC : Je ne sais pas ce que c'est moi, mais j'imagine que c'est un service administratif qui a permis de mettre en commun tous les espaces culturels de l'intercommunalité, du SAN...

GP : D'ouest Provence...

AC : D'ouest Provence, oui, et euh... voilà, c'est une commodité pour l'utilisateur, disons que cette mise en régie, comme je l'analyse, mais je sais pas du tout si c'est comme ça mais ce que je ressens c'est que ça a permis beaucoup de commodités pour l'utilisateur, voilà...

GP : Exactement, mais moi je suis très passive sur ce point-là c'est-à-dire que je profite... ce n'est pas un mot que j'aime mais j'utilise tout ce qui se présente à moi sans réfléchir à l'organisation qu'il y a derrière, mais je ne sais pas vraiment comment ça fonctionne...

EP : Est-ce que vous avez une idée de qui travaille dans cette régie ?

AC : Oui, oui parce qu'il nous a présentés, il était là le jour de la présentation...

GP : Comment il s'appelle... ?

AC : Je ne sais pas mais il a beaucoup parlé lors de la présentation...

GP : Oui, je vois qui c'est physiquement... c'est le directeur de la régie ?

AC : De... comment ça s'appelle...

EP : La régie Scènes et Cinés ?

AC : régie *Scènes et Cinés*, ça s'appelle plus... ça change tellement vite, on a du mal à s'habituer... on connaissait bien Philippe Youchenko (directeur de la direction des affaires culturelles qui a été remplacée par la régie) donc euh... parce qu'on fait partie... non pas toi, mais je fais partie aussi de l'association Ville lecture dont Philippe est le directeur... mais euh... en assistant aux assemblées, mon seul truc, c'est d'aller les aider au salon du livre jeunesse à Fos, j'ai aussi distribué des poèmes à Port Saint-Louis du Rhône... mais ça a été ponctuel quoi...

GP : Et moi je fais partie d'un comité de lecture, c'est un bien grand mot, on est 8 à 10 personnes, amis, d'amis, qui se connaissent d'autres amis, on s'est regroupés pour se réunir une fois par moi mais ça dépend... mais ça ne dépend d'aucun organisme, on se réunit une fois par mois, et on lit un ou deux livres par mois et on se retrouve au restaurant pour évoquer, dire ce qu'on a pensé de tel ou tel livre, pourquoi on l'a aimé, on essaie d'analyser un peu nos lectures et de proposer des titres... voilà, c'est très agréable mais ça ne dépend d'aucun organisme, c'est entre amis quoi... voilà.

EP : Vous connaissez les théâtres qui sont regroupés dans la régie, vous en avez parlé tout à l'heure...

AC : Cornillon, Istres, Fos, Port Saint-Louis du Rhône, Grans...

GP : Y a six villes normalement.

EP : Et justement, par rapport au SAN plus généralement, vous habitez Istres, et est-ce qu'Ouest Provence c'est important dans votre vie quotidienne, est-ce que vous le repérez ?

AC : Ça a été très important dans notre vie professionnelle, et pour moi et pour celle de mon mari puisqu'il est employé municipal en plus pour Istres... je vais rentrer dans des trucs politiques là enfin, ça a été très important pour Istres le SAN, parce que ça a permis son développement peut-être parfois au détriment des autres villes qui est en train d'être récupéré maintenant à mon avis, maintenant oui, le SAN on le connaît comme un bienfaiteur pour toutes les villes, peut-être que les choses vont changer avec... mais ne parlons pas des choses qui fâchent...

EP : Vous parlez de 2010...

AC : Ben non... je parle de la taxe professionnelle, ce n'est pas encore mais c'est une proposition hein mais bon je pense que ça fait peur à beaucoup de monde, nous... il faut dire... moi j'ai un frère qui est dans la Creuse, qui est à Aubusson, ils ont une scène nationale de théâtre quand même où ils ont beaucoup de scènes d'avant-garde et tout et quand il voit l'arGPt dont on dispose pour faire ce que nous faisons, ça le fait halluciner et il est premier adjoint donc... il connaît quand même ce dont il parle et voilà, et nous, on a une chance... On la ressentit d'un point de vue municipal, on la ressentit quand on avait nos enfants petits...

GP : Tout était super bien organisés...

AC : Tout était organisé, tout était à des prix...

GP : Ils pouvaient participer à tous les sports, la danse, l'équitation, quand j'expliquais qu'il faisait tout ça à des prix défilants toute concurrence...

AC : Ça a changé parce que maintenant ils ont presque la trentaine, enfin entre 23 et 30 ans et là ces enfants ils ont explosé, ils ont éclaté dans tout ce qu'ils ont pu faire et on sait bien que ça, c'est à cause du SAN, d'Ouest Provence...

GP : C'était très très bien pour la petite enfance, et après au fur et à mesure quand ils ont grandi avec toutes ces activités...

EP : Je vais vous demander une dernière chose, je vais vous demander de me faire une carte, de représenter une cartographie des lieux culturels ou pas qui sont importants pour vous ?

AC : Vous les connaissez ? si je mets Le Coluche...

EP : Oui oui.

AC : Après je mettrai maison 2...

Gn : C'est Istres ou la région...

AC : C'est Istres...

EP : C'est comme vous le souhaitez, vous lui donnez l'échelle que vous voulez...

GP : Ce sera nul de nul, mais ça ne fait rien...

[toutes les deux sont en train de faire leur cartographie]

Après quelques minutes...

GP : Ça ne va pas... je peux recommencer ?

EP : Oui, bien sûr...

GP : Comme ça, j'efface, parce que ça ne va pas...

EP : [en m'adressant à AC] vous avez terminé...

AC : Je ne sais pas je réfléchis...

EP : Je vous laisse alors...

AC : Où ils sont maintenant... Ville lecture aussi, je peux le mettre... Maison 1 et Maison 2 parce que j'ai déménagé... bon je ne vous mets pas les ??? voilà, moi j'ai à peu près fini; donc Maison 1, théâtre de l'Olivier, le café du mardi, le Coluche, l'adaap et le CAC où on va s'inscrire, l'association Ville Lecture, après j'ai mis La Colonne de Miramas, Fos Marcel Pagnol et là j'ai mis le sport avec le CEC, centre éducation et culturel... en gros voilà...

EP : Est-ce que je peux en profiter pendant que GP termine pour vous poser une toute dernière question, imaginons que vous accueillez toujours cette meilleure amie et que cette personne n'est jamais venue là où vous habitez et vous souhaitez lui organiser une petite visite pour lui faire découvrir le lieu où vous habitez, comment vous organiseriez cette visite, qu'est-ce que vous lui montreriez ? que ce soit en voiture, à pieds...

AC : La première des choses, je lui ferais visiter le centre-ville, les allées, donc je partirais du théâtre et je remonterais, éventuellement le vieil Istres aussi qui est très beau, on monterait au belvédère de l'église pour avoir un aperçu des collines qui entourent et des étangs, ensuite je retournerais au CEC qui est quand même mon cœur de... que j'aime beaucoup, même s'il change je l'aime beaucoup, et puis après je les amènerai en randonnée, à Saint-Etienne ou Saint-Blaise... euh... voilà... à Saint-Blaise, on surplombe Fos, on surplombe les étangs euh... de Lavalduc... chose que je faisais en vélo avec mon mari quand il pouvait le faire... il va pouvoir bientôt, voilà...

GP : Si on met plus gros c'est ce qui est le plus important ?

EP : Si vous voulez commenter un peu...

GP : Non, je sais pas du tout dessiner donc...

AC : Ce n'est pas du tout du dessin, regarde comme j'ai fait ! REGARDE comme j'ai fait ! J'ai fait un schéma...

GP : Oui, oui un schéma...

AC : Ben voilà, tu mets les points...

GP : Je n'ai pas mis les autres collèges... les autres lieux...

AC : Est-ce que tu y retournes ?

GP : Au théâtre, à Miramas et tout ça...

AC : Oui, il vaut mieux que tu le mettes parce qu'au collège Pasteur, tu n'y retournes pas...

GP : Non mais ça a marqué ma vie... ça a marqué ma vie...

AC : C'est au nord, c'est là Miramas...

GP : Je ne sais pas me situer... les autres... Fos, c'est où ?

AC : Au sud...

GP : [rires] Voilà...

EP : Vous m'autorisez à vous poser la même question que j'ai posée à AC, je vais la répéter, imaginons la situation où vous accueillez votre meilleure amie qui ne connaît pas le lieu où vous habitez, quelle visite lui organiseriez-vous pour lui faire découvrir les lieux qui comptent pour vous ?

GP : Alors je viendrais d'abord au centre-ville me promener sur le cours, et puis j'aime beaucoup le vieil Istres jusqu'à l'église Notre Dame de Beauvoir qui est vraiment très spéciale et de là-haut, y a un grand point de vue où on peut expliquer où est l'étang de l'Olivier, l'étang de Berre, le lien entre les deux étangs et puis... j'aimerais bien monter à Saint-Etienne c'est-à-dire la colline et monter jusqu'à la petite chapelle là-haut où l'on domine et si on a le temps, faire le tour de l'étang de l'olivier à pieds, puisque c'est une promenade aussi très jolie, là je m'éloigne un peu...

AC : Et tu vas plus au CEC toi ?

GP : Ah ! moi je suis partie en 86 AC... Oui le CEC et descendre au Port des heures claires, hein...

AC : On peut plus...

GP : Oui mais par la route descendre au port des Heures Claires, prendre un pot au Port... je l'amènerai...

AC : Ah oui ?

GP : Et oui, mais Rolland moi, avec le bateau, même s'il n'a pas le bateau là, c'est lié à des souvenirs, moi j'ai connu mon mari au port des Heures Claires, petit détail, mais j'irai au port prendre un pot oui... puis le vieil Istres et la nouvelle Église... comment elle s'appelle ?

AC : Sainte Famille, moi je l'aime...

FIN

Entretien n°6b

JM, à son domicile, Istres, le 16 mars 2009

EP : Ma toute première de mes questions va consister à vous demander de vous présenter en rappelant votre prénom et votre nom, date de naissance, lieu d'habitation, situation professionnelle, lieu de naissance aussi et votre situation familiale.

JM : Je m'appelle Jacqueline Marty, je suis née en 1946 à Bar-le-Duc dans la Meuse, où je n'ai pas vécu longtemps, je suis divorcée, j'ai deux fils et je suis grand-mère et j'ai...je suis ...j'ai été professeur longtemps, dans plusieurs endroits, longtemps, dans plusieurs pays jusqu'à il y a 2 ans et demi, puisque maintenant je suis retraitée, professeur d'espagnol en collège et après au lycée Rimbaud à Istres, donc j'habite à Istres depuis 20 ans. Voilà pour l'essentiel de la présentation.

EP : Je sais que vous êtes abonnée du théâtre de l'Olivier est-ce que vous pourriez me dire depuis quand ?

JM : Depuis le début, depuis que ça existe, je suis arrivée en France en 1976, j'habitais Saint-Mitre mais j'ai vite connu le théâtre de l'Olivier, il a été créé à peu près dans ces années-là et j'y suis allée tout de suite et c'était Jean-Pierre Comis qui en était le premier directeur qui était un homme tout à fait charmant et ben j'ai pris très vite mes habitudes à L'Olivier et...j'ai dû y aller des centaines de fois puisque je prends toujours au moins des abonnements de 10 spectacles, des abonnements passion chaque année, j'y ai amené mes enfants aussi quand ils étaient là, c'est un lieu ...très très familier pour moi...très important parce que je trouve que tous ces spectacles qu'on a pu voir qui étaient ...je trouve tous de très bonne qualité, ils font bien passer l'hiver, la saison hivernale vraiment, c'est très sympa d'avoir des rendez-vous réguliers, de voir des choses différentes, de la musique, du théâtre, de la danse...et...des très beaux spectacles...j'ai de très bons souvenirs...et je puis je continue toujours bien sûr...

EP : Et vous êtes toujours abonnée ...

JM : toujours bien sûr, toujours abonnement passion...[rires]...

EP : Et depuis le début vous étiez abonnée ?

JM : Oh oui, je crois que j'ai dû prendre des abonnements dès le début...peut-être pas les premières années, peut-être coup par coup les premières années mais enfin très vite, quand ils ont établi le système d'abonnement, je ne sais plus exactement à quelle date hein...ces premières années, il y avait eu pas mal de musique, il y avait Raymond Devos qui était un ami de Jean-Pierre Comis, qui venait de temps en temps, y avait Jérôme Savary que Jean Pierre Comis a aidé et qui s'est...qui a commencé à se développer. Le Magic Circus là à l'Olivier, grâce à l'Olivier tous ces costumes étaient là, ça fait partie de tous ces débuts du théâtre euh...super quoi...

EP : Et vous avez dit que vous y alliez avec vos enfants, vos enfants aussi ?

JM : Oui, je les emmenais à des spectacles de musique, de théâtre, de danse... parce que je leur ai fait faire un petit peu de danse parce que je suis passionnée de danse, je faisais des claquettes, ils y sont allés longtemps hein ...de tout le temps où ils étaient avec moi...

EP : Et aujourd'hui ?

JM : Alors aujourd'hui, heu...y en a un qui y va de temps en temps, l'autre beaucoup moins, il habite à Nice il a d'autres ...c'est beaucoup plus cher d'abord à Nice. On a la chance ici d'avoir des tarifs très intéressants pour tout le monde et puis bon, il a d'autres loisirs, d'autres hobbies et l'autre est à Avignon, il va de temps en temps au théâtre, au Festival d'Avignon entre autres...voilà...

EP : Dans cette longue carrière de spectatrice du théâtre de l'Olivier est-ce qu'il y a eu des ruptures, ou des moments où vous y êtes moins allée, est-ce qu'il y a eu des moments où vous avez dû interrompre cette pratique ou elle a été constante depuis le début ?

JM : Elle est constante, elle a été constante, j'ai jamais arrêté d'y aller...

EP : Et quand vous avez eu vos enfants ?

JM : Bon ben c'est sûr que là, je n'y allais peut-être pas 10 ou 13 fois par an, par année scolaire, peut-être que les débuts, j'y allais un peu moins mais je suis très vite allée à tous les spectacles de danse déjà et il y en a beaucoup...puisqu'on travaille...Pulsion travaille avec le théâtre, Jean-pierre Comis était le premier président de l'association Pulsion, moi, j'ai fait partie des premières administratrices de Pulsion, il y a toujours eu toujours des spectacles de danse nombreux et de qualité au théâtre et ...pfffff...je suis allée pratiquement à tous, et je continue, il n'y a pas eu vraiment de rupture, il y a eu une progression peut-être. Non je suis fidèle....[rires]

EP : Comment vous opérez le choix des spectacles au moment où vous prenez votre abonnement ?

JM : J'essaie de m'y prendre le plus tôt possible parce que souvent, en septembre, c'est déjà juste alors ça peut être en septembre ou fin juin début juillet, bon d'abord, étant donnée que je suis très branchée danse, j'ai fait moi-même pas mal de danse contemporaine, et puis ...maintenant je prends presque plus de théâtre puisque j'en ai moins envie mais j'en ai pris et je choisis aussi des spectacles de musique souvent euh...souvent...j'ai beaucoup discuté avec Martine pour choisir des spectacles qu'elle avait vus, qu'elle avait sélectionnés...ça m'est arrivé aussi une fois d'aller faire le marché entre guillemets au Festival d'Avignon avec Claire Antognazza et Martine des fois en Avignon, c'est pas repassé au théâtre après mais j'ai vécu des trucs fabuleux...

EP : Vous pouvez me raconter justement ce moment-là...

JM : [rires]...c'est déjà un peu lointain...donc elles m'avaient proposé de venir à Avignon avec elles pour voir trois spectacles qu'elles avaient vus...dont elles avaient entendu parler et qu'elles voulaient voir avant de les sélectionner, y en a un surtout qui m'a énormément marquée et pourtant ça fait longtemps, c'était dans...une...un vieux couvent mais qui est devenu un lycée alors je ne sais plus dans quel lycée, tu dois le connaître...c'est une chapelle en fait, intra-muros bien sûr, et on nous recevait par groupe de...de 12 peut-être six femmes et six hommes et on entrait dans une chapelle et un

moine nous accueillait, nous avait accueilli en nous disant des choses absolument... un peu stupéfiantes euh...qu'on allait passer un moment très important, euh...entendre des choses très graves...je ne sais plus exactement quoi ...enfin tout un petit sermon et après nous sommes rentrés dans la chapelle, y avait des chaises alignées et les hommes sont allés à droite et les femmes à gauche et...on est allés chacun sur une chaise à genoux...non pas à genoux...assis sur un prie-Dieu et y avait un prie-Dieu devant chacun. Et...du côté des hommes ce sont des...sœurs qui sont arrivées et du côté de nous les femmes ce sont des moines qui sont arrivés...et...qui se sont agenouillés devant nous, de très très près donc on était vraiment à quelques centimètres l'un de l'autre ...et...ils nous faisaient des confidences...[rires]...et moi je me souviens du moine qui était devant moi et qui a commencé à me dire : « vous savez ce n'est pas du tout par hasard que vous êtes là devant moi, je vous ai remarquée dès le début depuis les attentes, je vous ai choisie vous, c'est vous que je voulais en face de moi pour vous dire des choses, des choses très très dures, je vais vous confesser des choses très très dures, mais je sens que je vais pouvoir les dire... », bon, je rapporte un peu plus ou moins comme je m'en souviens...et puis il a commencé à m'avouer des horreurs, des choses qu'il a faites, des horreurs et les yeux dans les yeux, tout près tout près...[rires]...c'était ahurissant, et c'était pour chacun pareil sauf que c'était à chaque fois douze acteurs différents, un acteur par spectateur ou spectatrice c'était vraiment fabuleux qui disaient tous des choses abominables genre « j'ai tué un enfant », Gilles Doré un peu style... mais « je vous demande votre pardon » à la fin...et on est sortis tous de là mais chaos, pas comme on est entrés, c'était une expérience forte, fabuleuse...

EP : Et c'est une expérience que vous avez partagée avec Claire et Martine ?

JM : On était plusieurs ...puis...parce que je faisais un peu le lien avec un autre prof, le lien spectacle et lycée, lycéen...

EP : C'était par rapport à ce lien...

JM : Plus ou moins, elles nous avaient choisis parce qu'elles savaient qu'on était très intéressés et puis l'autre était un prof de français qui amenait aussi ses élèves au théâtre donc c'était un petit peu dans ce cadre...

EP : Et est-ce que vous avez renouvelé cette expérience d'y aller avec l'équipe du théâtre ?

JM : Non, non, elle ne nous a pas reproposé et c'est dommage parce que je trouvais que c'était vraiment super...

EP : Parce que du coup, vous aviez un rôle un peu de spectateur expert entre guillemets ?

JM : Enfin expert, enfin bon elles nous faisaient vivre quelque chose d'intéressant en tout cas, mais je sais que Claire m'avait aussi proposé, mais là je m'en étais pas sentie j'étais pas dans une bonne forme à cette époque là, de faire chez moi une expérience de théâtre dans les appartements, dans les maisons, et ça c'est un regret que j'ai parce que ça doit être assez rigolo, c'est sympa...ça j'aurai aimé finalement, j'aurai dû le faire...

EP : Ils ne le font plus ?

JM : J'ai plus entendu parler de proposition...si je sais que ça se fait quand même...voilà...

EP : Hormis cette fois-là où vous êtes allée au festival avec l'équipe du théâtre, est-ce qu'il vous est arrivé d'aller au festival ?

JM : Oh j'y vais presque chaque année, oui, oui oui, depuis le début aussi où je suis arrivée en France, j'ai vu pas mal de choses intéressantes bon j'y suis allée aussi pour les spectacles de danse, et j'y suis allée aussi ...surtout...à chaque fois qu'il venait pour Bartabas, parce que je suis passionnée de chevaux...sauf en 2003 où il n'a pas pu produire Batuta...pas Batuta c'était le précédent donc...je vais toujours le voir parce que je l'adore et puis...je vais beaucoup en off aussi, ben en essayant de voir un petit peu ce que je vais voir...oui, j'y vais un peu chaque année.

EP : Et on était en train de parler tout à l'heure de la manière avec laquelle vous choisissiez les spectacles et que vous privilégiez la danse aujourd'hui par rapport au théâtre, et vous disiez que vous preniez très vite vos abonnements, ça me permet de vous poser la question par rapport au programme, au programme qui, depuis la création de la régie, a été modifié, puisque effectivement c'est un programme qui est commun à plusieurs théâtres...

JM : Oui, beaucoup plus général...

EP : Comment vous avez appréhendé la création de la régie et cette mutualisation des trois programmes dans un seul, et qu'est-ce que ça a changé dans votre pratique ?

JM : Ben sur le coup, ça paraissait un peu plus compliqué puisqu'il fallait aller à des endroits plus éloignés et que j'ai privilégié les endroits les plus proches c'est-à-dire que je continue d'aller à L'Olivier, je vais à Miramas, mais je ne vais...à Fos, bon j'y allais déjà et...bon les Salins, c'est à part, mais j'y vais de temps en temps...donc euh...pffff...je peux pas encore faire un bilan pour savoir si finalement ça nous a permis d'avoir plus de diversification de spectacles et de meilleure qualité, parce que je vais à Port Saint Louis, je vais pas trop à Grans, je peux pas dire si finalement on y a gagné ou pas...

EP : Mais vous, par rapport à ce que vous y avez trouvé, est-ce que a changé des choses dans votre pratique, par exemple est-ce que vous allez plus souvent au théâtre ?

JM : J'y vais autant de fois...

EP : Vous disiez que vous alliez de temps en temps à Fos-sur-Mer ?

JM : Oui, je vais de temps en temps à Fos et je vais de temps en temps aux Salins aussi selon...mais enfin les Salins c'est plus cher et ...j'y vais au coup par coup, je ne prends pas d'abonnement, je vais voir ce qui me plaît particulièrement.

EP : Pour commencer par les lieux de théâtre, pourriez-vous me parler des autres lieux de théâtre que vous fréquentez, en me disant à peu près depuis quand ou ceux que vous avez fréquenté mais que vous ne fréquentez plus aujourd'hui ?

JM : Non, c'est vraiment au coup par coup, Fos ou Martigues, bon je devais aller voir un superbe spectacle de Tango que j'avais réservé aux Salins mais j'ai eu mes enfants et j'ai

pas pu y aller, y a des choses comme ça, l'année dernière j'y suis allée davantage , je crois que j'ai vu Teresa De Keersmaeker, j'avais vu au moins deux spectacles de danse, ça dépend des années, si je m'y prends assez tôt, le coup par coup c'est dangereux parce qu'on oublie quelque fois de les prendre à temps quoi.

EP : Donc il y a Martigues, Fos, et d'autres théâtres dans le périmètre...

JM : Non, je ne vais plus à Marseille, il fut un temps où j'allais un petit peu à La Criée, mais il y a un bon moment maintenant j'y vais plus...

EP : C'était à peu près à quelle période ? Vous vous en souvenez ?

JM : Euh...le lycée organisé des sorties en car, c'était sympa, il l'organise toujours je crois euh...pfff...ça doit bien faire 6 ans peut-être, 5 ans ou 6 ans que j'y vais plus.

EP : Et vous y alliez régulièrement à La Criée ?

JM : une ou deux fois, oui oui.

EP : Est-ce que justement, on a parlé du programme, est-ce que vous utilisez d'autres moyens d'informations pour faire le choix des spectacles ?

JM : Ah bien je lis oui, je lis aussi un peu la presse, j'écoute la radio, y a le bouche à oreilles qui peut aider.

EP : Comment généralement vous allez au théâtre, est-ce que vous y allez seule , accompagnée avec des amis, comment se passent d'une manière générale vos sorties au théâtre ?

JM : Ben je prends souvent mon abonnement disons avec des amis ou une amie ou des amis, comme ça on y va...on choisit pas forcément tous les mêmes spectacles mais quelques-fois une bonne partie sont les mêmes, donc on se retrouve au théâtre ensemble, le même jour, pareil pour aller à Avignon on y va à plusieurs.

EP : Est-ce qu'il vous arrive avant de prendre l'abonnement de faire un débriefing sur les spectacles que vous avez pris ensemble ?

JM : Ah bien sûr, ah bien sûr, oui oui oui.

EP : Et comment ça se passe ?

JM : Chacun fait déjà ses recherches, on sélectionne dès qu'on a les programmes au plus vite, pour aller chercher...on les reçoit bien sûr, et puis on commence à cocher tout ce qui peut nous intéresser, on en discute, on se renseigne et après on fait un choix.

EP : Donc vous vous retrouvez spécifiquement autour de ce...

JM : Souvent, ou au théâtre même ou chez nous...

EP : Au théâtre aussi vous pouvez vous retrouver ?

JM : Oui on peut se retrouver, on discute, ben si Martine...si possible avec Martine, on discute un peu de ce qu'on a déjà repéré et puis, elle nous aide en nous disant voilà : « j'ai vu ça, je pense ça... » , je parle quelque fois avec Anne Renault aussi que je connais enfin bon...

EP : Alors justement, vous pouvez me parler de cette connaissance que vous avez de l'équipe, vous avez parlé tout à l'heure du Festival d'Avignon auquel vous avez participé avec Claire et Martine ? Comment se sont tissés ces liens avec ces personnes-là de l'équipe, quel est le niveau de connaissance que vous avez de ces personnes, avec les années, comment ça s'est développé etc. ?

JM : Oui, ben je connais un peu tout le monde c'est vrai parce que j'y vais beaucoup, parce que...du temps où je dansais je me suis même produite entre guillemets sur la scène de L'Olivier, j'ai l'expérience aussi de la scène elle-même par euh...avec Pulsion, et puis je connais aussi très bien Nicole Julia, donc je connais très très bien Anne Renault et puis je connais bien le personnel parce que quand on y va souvent, on finit par connaître tout le monde, souvent ceux qui prennent les billets ce sont des danseurs de Colline, que je connais aussi enfin bon...c'est un monde très familier le théâtre.

EP : Justement par rapport à cela, imaginons que vous ayez une meilleure amis qui ne connaîtrait pas L'Olivier et à qui vous souhaiteriez parler du théâtre pour lui donner envie de venir, qu'est-ce que vous lui diriez ?

JM : Ah mais ça m'est arrivé...[rires]... ça m'est arrivé que ce soit un ami ou une amie bien sûr, en disant que il y avait de très très bons spectacles, que ce sont en plus des prix très intéressants, que l'on peut prendre des abonnements, qu'il y a vraiment un petit peu de tout, théâtre, musique, humour et danse et qu'en regardant un peu le programme à l'avance on peut faire un choix euh...intéressant, et qu'il y a plusieurs sortes d'abonnements, qu'on est pas obligé d'en prendre 10/12, on peut en prendre 3, on peut en prendre 5, euh...y en a quelques-uns qui sont offerts, que se sont des spectacles de qualité.

EP : Donc vous avez dit que c'est arrivé ?

JM : Ah bien sûr, j'ai amené plusieurs personnes au théâtre, bien sûr, des personnes qui n'avaient pas trop l'habitude d'y aller ou qui n'y allaient pas régulièrement, ou qu'il fallait pousser ou quand ils voulaient y aller c'était trop tard, euh...

EP : C'est arrivé à beaucoup de personnes ?

JM : à plusieurs, à plusieurs, en leur faisant prendre leur abonnement en même temps que moi, même si ils en prenaient moins, peu importe, oui c'est arrivé plusieurs fois oui...

EP : une fois qu'ils étaient venus pour la première fois au théâtre, est-ce qu'après leur pratique s'est développée et autonomisée ?

JM : Certains oui, certains non...[rires]...

EP : Et pourquoi...

JM : [rires]...je sais pas parce que parfois y a des personnes qu'il faut un peu pousser pour faire la démarche et puis après bon, ils passent à autre chose ou ..ça dépend...en général oui...

EP : Et celles qui ne sont pas revenues est-ce que ce sont des personnes que vous continuez à voir qui vous ont expliqué les raisons pour lesquelles...

JM : Non non, c'est des personnes que je vois peut-être moins donc après je sais pas trop pour quelle raison mais...mais sinon, la plupart continue à prendre un petit abonnement même si il n'est pas de...de beaucoup de spectacles, une fois qu'ils ont vu que c'était quand même intéressant...

*EP : Alors est-ce que vous pourriez me décrire tout ce qui se passe en détails du moment où vous vous préparez à aller au théâtre , une heure, deux heures avant de partir, jusqu'au moment où vous rentrez du théâtre ?
Tout ce qui se passe au théâtre aussi...*

JM : D'abord, je suis très contente de savoir que je vais au théâtre dans une heure ou deux bien sûr, donc je grignote rapidement, je me prépare, et puis arrivée sur place, je retrouve plein de personnes que je connais, donc euh...c'est agréable, c'est des petits bisous à droit à gauche, un peu avec tout le monde, on discute bien sûr toujours un peu...et puis...après le spectacle c'est pareil, je retrouve souvent des personnes, si y a un entracte c'est pareil, quelques-fois on va aller boire un coup pour discuter...

EP : Est-ce qu'il vous arrive justement de faire perdurer un peu votre soirée ?

JM : Bien sûr, la plupart du temps je discute avec pas mal de personnes bien sûr...

EP : C'est souvent avec les mêmes personnes ?

JM : On se retrouve entre copains, copines euh...mais on tchatte...entre guillemets, toujours à la sortie, je ne pars pas comme ça tout de suite, non ...on partage, on partage ce qu'on a vécu si ça a plu aux uns, si ça a plu aux autres.

EP : Est-ce qu'il vous arrive d'être en désaccord avec ces personnes ?

JM : Oh oui, bien sûr, bien sûr.

EP : Et comment ça se passe ?

JM : [rires] ça se passe très bien, on explique pourquoi on a particulièrement aimé ou le contraire si on a été déçu ou...bien sûr, c'est un moment important...Et il y a quelque chose qui était très très bien, ça se fait moins là maintenant, il y avait des rencontres avec par exemple le chorégraphe, des danseurs, alors là j'y allais toujours parce qu'il y avait des petites discussions, très bien, très intéressantes...

EP : Et ça, ça se fait moins ?

JM : Oui, j'ai l'impression que ça se fait moins, comme il y a eu une année, c'était en 2004 ou 2005, je sais plus, il y avait Mathias Youchenko qui faisait des rencontres chorégraphiques et qui ...des petites rencontres philosophiques pour préparer des

spectacles de danse et ça c'était fabuleux. Là c'était fabuleux, il est très brillant ce garçon, ancien élève de Rimbaud, il était très clair, très pédagogue et puis la danse l'intéressait beaucoup et...c'était passionnant de l'entendre avant un spectacle qui était lui-même intéressant.

EP : Et euh...vous avez parlé de quelques souvenirs marquants de spectacles, notamment au début du théâtre de l'olivier ou le...le spectacle vous a marqué au festival d'Avignon. Est-ce que vous auriez le souvenir soit de votre première fois au théâtre, soit de la fois la marquante et la plus ancienne ? ou est-ce qu'il y a eu une fois marquante au théâtre qui vous a donné envie de continuer dans cette pratique ?

JM : Les toutes premières fois, j'aurai du mal à me souvenir des tous premiers spectacles qui m'ont marquée...euh...y a des spectacles de danse qui m'ont vraiment marqué euh...de musique aussi...mais alors pour retrouver les noms...y a eu...toute une série d'humoristes, Devos, Bedos, Bedos c'était à Fos, ce sont des spectacles qui m'ont marquée, Jérôme Savary aussi, et pas mal de danseurs du Baryschnikov, on a vu Carolyn Carlson, on a vu des spectacles très forts, très marquants et un spécialement, c'est plus récent, je l'ai noté [elle se penche pour ramasser les notes qu'elle a prises lui rappelant les spectacles qui l'ont marquée], celui-là il était fort...il s'était passé à L'Usine, c'était la compagnie Anne de Meys et ça s'appelait *Raining dogs* voilà c'est bien ce qui me semblait, c'était en 2004, c'était un spectacle extrêmement fort, extrêmement violent qui s'était passé à L'Usine où on était tous dans...on était rentrés dans la grande salle de L'Usine et puis y a deux danseurs et deux danseuses et les danseurs s'envoyaient balader avec une force incroyable, la danseuse, comme un mannequin qu'on...qu'on balancerait comme ça avec énormément de force, elle se retrouvait entre nos jambes, enfin c'était incroyable, après ils nous ont fait aller dehors, dans le jardin, là il y avait une table et deux chaises et y avait deux danseurs qui n'arrêtaient pas de s'envoyer des gifles, mais c'était quelque chose de fort, bon ça faisait pas vraiment mal mais on avait l'impression qu'ils s'envoyaient des vraies gifles et après ils sont tous allés sur scène, sur une scène spéciale et là c'était extrêmement fort aussi, ils dansaient en...en tournant sur une grande plateforme...je peux pas trop dire pourquoi c'était si fort et, à chaque fois, y en avait un qui était balançait dans les spectateurs, on était vraiment contre, c'était comme un ring et on était contre, et puis PAF ! A chaque fois qu'ils passaient, y en avait un qui était envoyé sur les spectateurs, c'était à la fois fort et très beau, très beau, y a des spectacles comme ça des fois qui restent euh...c'est-à-dire qu'ils marchaient à l'amble, comme les chevaux, le bras partait en même temps que la jambe etc. et ça donnait une impression incroyable ça...enfin bon, ce spectacle m'avait super marquée, je voulais le voir le lendemain et parce que pour une fois ils le jouaient deux fois mais j'étais prise, j'ai râlé, bon et puis...il y en a eu beaucoup, j'ai vu Angelica Ionatos qui était super, y a eu des spectacles de Butô qui étaient très très beaux, qui m'ont marquée, que j'ai trouvés très très forts...beaucoup de choses en fait, c'est très difficile, faudrait relire...

EP : Et justement ces spectacles se sont passés à Istres, et avant de venir habiter à Istres et de fréquenter L'Olivier est-ce que vous aviez une pratique du théâtre ?

JM : Bien avant.

EP : Ça se passait dans quel lieu, comment, avec qui, à quel moment ça a commencé, est-ce que ça a été avec vos parents ? Est-ce que vous pouvez m'en dire un petit peu plus ?

JM : Oui, volontiers. D'abord ça pouvait pas être dans mon enfance ni dans ma toute jeunesse parce que j'étais en Afrique au fin fond de la brousse, euh... à Dakar, c'est moi qui ai fait un peu de théâtre mais en tant qu'étudiante mais j'ai pas vu de spectacle et après j'ai fait mes études à Grenoble et là, dans les années 60, je suis allée au théâtre, c'était le début de la Maison de la culture et tout ça, et c'était les débuts de Béjart et j'ai vu les premiers spectacles de Béjart dans les années 60 et ça, déjà, ça m'avait beaucoup marqué. Et j'ai vu le Rhinocéros aussi, et j'ai vu plusieurs pièces déjà, les quelques années où je suis restée à Grenoble que 5 ans. Mais c'était donc pas avec ma famille parce que là j'étais pas avec ma famille. Puis après, je suis retournée en Afrique enseigner, et là il n'y avait plus rien, et c'est donc en 76 où je suis retournée en France que j'ai renoué avec le théâtre et la danse voilà.

EP : Et vos parents, qu'est-ce qu'ils faisaient en Afrique ?

JM : Mes parents étaient instituteurs.

EP : D'accord, et eux-mêmes avant d'aller en Afrique, est-ce que vous aviez connaissance de leurs pratiques culturelles ?

JM : Non, ils habitaient un petit village et après la brousse, j'ai jamais eu l'occasion d'aller au théâtre, au spectacle avec eux, au cinéma oui, mais pas... j'ai pas l'impression qu'ils y allaient, ils avaient guère la possibilité en fait.

EP : Et justement à Grenoble, vous étiez étudiante et comment se passaient les sorties ? est-ce que vous y alliez toute seule, est-ce que c'était accompagné d'amis ?

JM : Oui, c'était toujours avec des amis.

EP : Et est-ce que vous avez le souvenir d'avoir été entraînée enfin, ou c'est vous-même qui avez eu la curiosité d'aller voir ce qu'il se passait, ce qui était programmé à la maison de la culture ou est-ce que vous avez des souvenirs d'un ami ou d'une amie qui aurait été important dans la familiarisation avec cette pratique ou même pas la familiarisation, de vous y avoir amené une première fois ?

JM : Ben à Grenoble... j'ai plutôt l'impression que... peut-être que j'étais plutôt l'initiatrice, je... je ne sais pas exactement... ce n'est pas quelqu'un qui m'y a amené je pense que j'étais déjà très volontaire et très motivée et les autres autant que moi sans doutes, je ne sais plus.

EP : On a parlé des autres lieux que vous avez fréquentés, vous avez dit que Cornillon Confoux et Grans vous n'y allez pas parce que c'est un peu trop loin...

JM : Oh oui, c'est ça...

EP : Quel est le temps maximum ou la distance que vous êtes prête à parcourir pour aller au théâtre ? la distance au-delà de laquelle vous vous dites : « ça fait trop loin », ou du temps, on réfléchit plus parfois en temps plutôt qu'en distance...

JM : Oui, c'est vrai Grans ou Cornillon c'est pas très loin puis je vais bien à Martigues aussi bon, c'est vrai j'ai maintenant... plus envie d'aller jusqu'à Marseille parce que... parce que j'ai suffisamment de spectacles ici tout près de chez moi à 5 minutes, que bon

voilà...et que à Marseille ou à Aix, y a pas mieux que chez nous hein...parce que Prejlocaj on le voit souvent, tous les danseurs qu'on veut voir, ils passent chez nous. Le théâtre aussi, beaucoup quand ils vont à Paris vont au théâtre, moi non, parce que quand je vais à Paris, je fais autre chose parce que c'est impossible de faire beaucoup de musées plus du théâtre le soir pour moi et puis je me dis que les plus belles pièces on les passe ici...elles passent ici...je vais pas payer trois fois plus cher pour aller au théâtre à Paris, il se trouve que l'on a une chance insensée et j'en profite.

EP : On a principalement parlé de la pratique du théâtre, est-ce que vous avez d'autres pratiques culturelles, alors vous avez parlé de votre pratique de danse, vous pouvez me parler de vos autres pratiques culturelles ?

JM : Je vais beaucoup au cinéma, j'adore le cinéma aussi et...

EP : Si vous pouviez évaluer comme ça sur une année ou alors sur une semaine ou par mois, vous pourriez me dire si vous avez une régularité dans la pratique ?

JM : Le cinéma oui, au moins une ou deux fois par semaine, oui.

EP : Dans quels lieux vous allez ?

JM : Istres, Fos, Martigues au Renoir, voilà...

EP : Vous avez d'autres pratiques, la danse ?

JM : Je ne la pratique plus, je vais la voir, physiquement je peux plus, j'ai eu des problèmes de dos, je pratique plus mais je reste très passionnée et très active au niveau des deux conseils d'administration, de Pulsion et de Coline.

EP : Et vous faites partie de ces conseils d'administration depuis combien de temps ?

JM : Depuis leur création à chacune.

EP : Et ça fait combien de temps ?

JM : Pulsion ça doit, il doit avoir 25 ans bientôt et Coline 12 ans.

EP : Et vous avez eu une pratique avant d'être au conseil d'administration ou parallèlement à la ...

JM : C'est vrai que j'ai commencé par pratiquer mais très vite j'ai fait partie des administratrices, on était à la MPT [Maison pour tous] avant la création de la Maison de la danse et...très vite on est sortis de la MPT pour créer l'association *Pulsion* donc à ce moment-là j'ai fait partie tout de suite des administratrices donc ça fait...c'était lié déjà à une pratique mais ça faisait pas très longtemps que je ne faisais que pratiquer en fait.

EP : Est-ce que vous avez d'autres pratiques culturelles qui ne sont pas que des pratiques de sorties, comme la lecture par exemple ?

JM : Ah oui oui, je fais aussi de la peinture, je suis très présente à l'Adaap [association intercommunale pour le développement des arts plastiques et du patrimoine], je vais à

beaucoup d'expositions, au musée et tout ça, c'est aussi une de mes passions...[rires]...et je lis beaucoup oui bien sûr.

EP : Et l'ADAAP, ça fait longtemps que vous y êtes ?

JM : Ça fait quelques années, ça fait 3/4 ans oui, je pense, parce qu'avant c'est vrai que je la connaissais pas.

EP : J'ai plutôt des questions à présent qui relèvent de la régie, je voulais vous demander tout simplement ce que ça représentait pour vous la régie scènes et cinés, vous êtes une abonnée fidèle du théâtre de l'Olivier, ça fait plus de 20 ans que vous y êtes abonnée, en tout cas fidèle, donc le théâtre, ça représente quelque chose de précis pour vous, et par rapport à ça qu'est-ce que ça représente pour vous la régie ?

JM : Ben, c'est-à-dire...moi c'est par rapport à ceux qui sont concernés directement, qui dirigent le théâtre et tout ça que je sais que c'est assez...pff...c'est une pratique un peu différente qui je pense prive de certaines libertés, qui est un peu lourde, je le sais aussi par le directeur du Coluche, Patrick Pointès, que je connais bien aussi, bon ça lui donne quelques possibilités supplémentaires, tout n'est pas du tout négatif, mais d'un autre côté ça le prive d'une certaine liberté, je le crois, qui trouve que c'est un peu lourd, nous on se dit que La Maison de la danse aussi risque de passer à la régie et...ça risque d'avoir certains inconvénients au niveau de la liberté administratives... ce genre de choses.

EP : Et en tant que spectatrice ?

JM : Je pense que les simples consommateurs ne voient peut-être pas trop la différence hein, je pense que ça concerne surtout, à mon avis, on verra, mais...je ne peux pas trop dire.

EP : Alors effectivement si vous deviez expliqué à quelqu'un qui ne connaîtrait pas du tout la régie, qui aurait en main le programme, comment lui expliqueriez-vous et lui présenteriez-vous la régie pour lui décrire ?

JM : Je sais pas trop comment je lui présenterais la régie, [Rires]...j'aimerais bien que ce soit vous qui me disiez exactement, exactement comment ça fonctionne [rires]...

EP : Voilà, à part l'entité régie...

JM : Je sais que c'est complètement différent comme organisation comme...mais justement je ne serais pas vraiment expliquer précisément euh...sans dire de bêtises, exactement comment ça fonctionne.

EP : Les théâtres concernés par la régie ?

JM : Ben je pense que c'est tout ce qui concerne Ouest Provence, tous les théâtres et cinémas.

EP : Vous avez parlé tout à l'heure d'Istres, comment vous percevez les théâtres de Fos et de Miramas ? comment...qu'est-ce que représente ces autres théâtres par rapport à Istres ?

JM : J'aime beaucoup La Colonne aussi hein, j'aime bien aussi La Colonne aussi surtout pour tout ce qui est musique c'est très bien, j'y vais très volontiers aussi, bon Fos c'est un plus petit théâtre, j'ai de très bons souvenirs aussi, j'y vais volontiers, j'ai vu Anne Roumanoff y a quelques années, j'en garde un super souvenir, elle va y retourner d'ailleurs mais j'ai pas eu de places, donc euh...j'aime bien ces autres théâtres, c'est vrai que L'Olivier j'y vais plus souvent parce que il y a quand même beaucoup plus de choses qui s'y passent et j'ai la chance d'être à 5 minutes mais ça bon...c'est pas la raison unique, c'est pas la raison principale, ça tombe bien c'est tout.

EP : Est-ce que vous avez une idée de qui travaille à la régie, qui la dirige ?

JM : Euh...je connais un petit peu comme ça Patrick Fournier, qui est le directeur artistique d'Ouest Provence non ? euh...

EP : Il était directeur adjoint ...

JM : C'est monsieur Granié (Le Président de Ouest Provence) aussi qui s'occupe, je sais pas qui est à la tête de la régie.

EP : Je vous demande cela, et ça va me permettre de vous poser la question de savoir si vous assistez aux présentations de saison ?

JM : Oui, quelque fois oui, quand je peux oui.

EP : Et notamment les dernières présentations de saison ?

JM : Y en a une où j'ai vu monsieur Vidal (Vice-président à la culture et au sport, maire de Grans), c'était cette année ou l'année dernière, pourquoi ?

EP : Parce qu'on y voit les directeurs et notamment le directeur de la régie, mais c'est juste pour savoir...

JM : Mais c'est qui le directeur de la régie ?

EP : C'est Mokhtar Bénaouda

JM : Ahhhh oui ! j'ai dû le voir une fois, monsieur Mokhter Bénaouda, j'ai dû le voir une fois, ah oui c'est lui le directeur de la régie d'accord, oui mais alors là je ne le connais pas personnellement du tout.

EP : Par rapport à ces présentations de saison, est-ce ces présentations vous permettent de vous aider dans les choix de spectacles, est-ce que vous y allez régulièrement ?

JM : Oui, non à chaque fois que j'ai pu aller j'y suis allée aux présentations de saison, mais c'est vrai que les dernières présentations, depuis la régie, c'est pas...ça m'a beaucoup moins satisfaite, quelque fois c'était pas très claire...pas très...divertissant non plus alors que les présentations étaient très bien faites, et très drôles souvent, moins de laïus, moins de ...je sais pas comment vous expliquez mais j'ai été un peu déçue par les dernières.

EP : Par rapport aux présentations...

JM : Par rapport à avant où c'était la directrice du théâtre qui présentait simplement quoi, ça paraissait plus simple mais bon.

EP : Et vous connaissez bien la directrice du théâtre ?

JM : Oui.

EP : Mes dernières questions vont être relatives à Ouest Provence plus généralement. Je vais vous poser la question avec toujours cette meilleure amie, imaginez que vous accueillez en fait votre meilleure amie chez vous et que vous souhaitez lui présenter les endroits qui comptent pour vous, qui sont importants, quelle serait la visite que vous lui organiseriez sur votre lieu de vie, ça peut être Istres, mais ça peut aller au-delà ?

JM : Pas forcément culturelle ?

EP : Pas forcément culturelle.

JM : [rires]...effectivement...étant donné que le centre d'Istres n'est pas excessivement attractif, je pense souvent à montrer bon ben, le théâtre, mon cinéma, euh...la maison de la danse, les balades, la campagne autour.

EP : Vous présenteriez le théâtre et le cinéma comme euh...

JM : Comme endroits importants dans ma vie, oui c'est ce qui se passe bon, si j'amène des gens qui ne connaissent pas on voit le centre ville, et puis je montre mon cinéma, mon théâtre euh...

EP : Vous dites « mon »...

JM : Ah oui, ce sont des endroits où je vais très souvent et qui sont importants dans mon quotidien, mon lycée aussi et la maison de la danse.

EP : Et Ouest Provence, qu'est-ce que ça représente dans votre vie que ce soit dans votre vie quotidienne ou pas, mais qu'est-ce que ça représente, comment vous le décririez tout simplement, dans les effets que ça peut avoir dans votre vie ?

JM : C'est un peu délicat parce que ya la notion de Ouest Provence qui n'est pas très claire pour tout le monde, c'est un regroupement euh...c'est un regroupement politique déjà, ouest Provence en tant qu'administratrice de la compagnie Coline, Ouest Provence n'est pas un ami, ce sont des problèmes très précis, très particuliers j'ai des visions différentes d'autres...je ne sais pas...

EP : Est-ce qu'il vous arrive de lire le journal d'Ouest Provence ?

JM : Non.

EP : J'ai une dernière question plus pratique, je souhaiterais vous demander si vous acceptez de jouer le jeu mais de dessiner une carte, qui peut-être schématique, de représenter les lieux culturels qui comptent pour vous, de les regrouper sous une forme de carte....

JM : Je suis pas douée pour ce qui est géographie alors là, c'est le problème...ça sera n'importe comment, n'importe quoi au niveau des directions.

EP : L'objectif c'est de voir comment vous le représenteriez donc ça doit pas forcément être...

JM : Je ne vais pas faire tellement géographiquement alors ...

EP : Et vous pouvez le commenter en même temps...

JM : Donc Avignon c'est vraiment le festival et maintenant c'est surtout off, et bon bien sûr on va mettre Istres avec L'Olivier, le Coluche, la maison de la danse je la mets quand même parce que je vais y voir des choses aussi et puis alors situons Miramas, La Colonne, Fos, euh...Fos c'est quelle direction, plutôt vers là et Martigues...c'est un peu...je sais si géographiquement c'est très juste...

Fin

Entretien n° 7b

JLE, à son domicile, Saint-Mitre-les-Remparts, le 17 mars 2009

JLE : Vous allez être soumise au vent là, y avait pas de vent ce matin (pour l'entretien, mon enquêtée m'a proposée de nous installer dehors, sur sa terrasse, à proximité de la piscine).

EP : Ça fait un petit peu d'air, c'est pas plus mal. La première de mes questions va consister à vous demander de vous présenter, donc... même si au moment de la retranscription je ne laisserai pas figurer le nom, je laisserai le prénom... vous pourriez me préciser votre nom, votre date de naissance, votre situation de famille, votre profession, le lieu de naissance et votre lieu d'habitation ?

JLE : Je suis JLE, je suis enseignante, je suis née en 1951, un peu plus ?, ma date de naissance, 5 juin 1951 voilà à Vallabrègues dans le Gard, je dis ça parce que c'est entre Arles et Avignon, voilà donc, je connais bien Avignon, il vous faut quoi encore ?

EP : Votre lieu d'habitation ?

JLE : Donc je suis à Saint-Mitre les Remparts.

EP : Et situation de famille ?

JLE : Je suis mariée, j'ai une fille qui vit en ménage et qui a deux enfants aussi.

EP : Elle a quel âge ?

JLE : Elle a 32 ans.

EP : D'accord merci. Je le sais parce que vous avez été contactée par Martine Aymès donc vous êtes abonnée du théâtre de L'Olivier...

JLE : Tout à fait...

EP : Alors est-ce que vous pourriez me dire à peu près depuis quand vous êtes abonnée du théâtre de L'Olivier et comment vous avez connu le théâtre, depuis quand vous habitez à Saint-Mitre...

JLE : Mon histoire c'est que j'étais dans le Gard dans un petit village et donc je suis vite partie en pension sur Nîmes puisque bon c'est comme ça et donc après j'ai rencontré mon mari, on a beaucoup voyagé en France et à l'étranger, et mon mari est originaire de Martigues voilà, déjà la région voilà, donc on s'est installés à Martigues quand on s'est connus et puis on est partis rapidement à l'étranger donc on est partis pendant quelques années et nous sommes revenus en Bretagne 4 ans et 2 ans en Normandie, donc je fréquentais déjà les théâtres là-bas mais pendant que j'étais à Martigues, j'avais vu construire le théâtre à Istres, on était pas abonnés à l'époque parce qu'au départ ça ne se faisait pas vraiment les abonnements hein... donc... y avait des conférences des tas de choses, bon c'était une période où on était en mouvement pour les femmes etc. et donc il

y avait beaucoup de conférences là-bas donc déjà premier contact par les conférences voilà, après quelques spectacles et après on est partis à l'étranger. Donc j'ai pas mal voyagé, puis nous sommes revenus après la Bretagne et la Normandie ici, nous nous sommes installés ici en... 87, ça fait déjà un petit moment et donc rapidement comme je suis à 5 minutes d'Istres, on a été abonnés, on s'est abonnés et puis j'étais au conseil d'administration aussi, hein, donc je suis entrée au conseil d'administration du théâtre et voilà j'ai été abonnée.

EP : Vous avez été au conseil d'administration assez tôt en fréquentant le théâtre, et qu'est-ce qui vous a décidé d'abord d'entrer dans le conseil d'administration ?

JLE : On est venu me chercher, on est venu me chercher, on m'a demandé si je voulais rentrer et oui, ça m'intéressait donc voilà, donc j'y suis restée jusqu'à ce que La Régie prenne le pas, donc je sais plus combien mais au moins 5/6 ans quoi. Largement quoi...

EP : Officiellement en 2005, mais effectivement peut-être que l'opération de dissolution de l'association s'est faite...

JLE : Ça s'est fait assez rapidement moi je trouve, pour l'importance que ça avait, ça s'est fait assez rapidement, ce qui a choqué beaucoup les employés d'ailleurs.

EP : Est-ce que vous pouvez me parler de comment vous avez vécu cette expérience en interne dans ce conseil d'administration ?

JLE : C'est vrai que nous, on a senti... Anne (la directrice du théâtre) très très inquiète parce que je pense qu'elle était soucieuse de garder euh... la programmation, de conserver la programmation, elle avait un petit peur de perdre cette programmation et les employés ne savaient pas très bien à quelle sauce ils allaient être mangés donc c'est vrai qu'il y avait beaucoup de tensions. Bon le conseil d'administration était très partagé, je dirais nous étions peu à soutenir le projet de régie, moi je trouvais que fédérer tous les théâtres tout en laissant l'autonomie à chaque directeur, je trouvais que c'était une bonne chose pour moi en tant public. Bon ensuite le président du CA, bon rapportait des nouvelles rassurantes quand même de la part d'Ouest Provence qui disait : « mais vous inquiétez pas, les directeurs vont rester, les employés resteront avec le même statut, au contraire », bon donc il essayait de rassurer et... puis ça s'est fait et puis je pense que maintenant bon... je ne sais pas parce que je vois moins Anne du coup, parce qu'on se voit, je vais aux représentations, mais on se voit moins, on en discute moins mais en tout cas j'ai l'impression que le public s'y retrouve bien, en tout cas moi je m'y retrouve hein...

EP : C'est justement ce que j'allais vous demander ?

JLE : Ah oui, absolument...

EP : En tant que public par rapport à vos attentes mais aussi par rapport aux idées que vous en aviez au moment où ça été annoncé...

JLE : Moi j'avais des idées très positives comme je vous l'ai dit, moi ça me semblait... alors bien sûr, on sait très bien... moi j'ai beaucoup voyagé et... à chaque fois que j'allais dans un pays je me suis intéressée à la culture et partout on se rend compte que le politique veut souvent prendre le pas sur la culture, souvent et donc là, c'est ce qui était à

craindre avec Ouest Provence évidemment, il me semble que ça n'a pas été trop mal réussi, jusqu'à présent mais je ne suis pas à l'intérieur, je suis plus à l'intérieur donc je ne peux pas dire, peut-être que vous vous avez plus d'informations que moi à ce sujet justement... parce qu'il y a un fonctionnement depuis un an maintenant, un an deux ans même, trois peut-être...

EP : Depuis 2006 en fait...

JLE : Depuis 2006 voilà, le temps passe vite... alors il y a eu des cafouillages, bon ça n'a pas été top parce que nous les programmes on les recevait très tôt donc on avait le temps de faire notre choix, là on les a reçus très tard la première année, bon maintenant ils s'améliorent, ils s'améliorent, mais bon... c'est normal au début on fait tous des erreurs... hein... [rires]

EP : Au départ quand vous avez accepté cette demande... de... venir au conseil d'administration, quelles étaient vos motivations personnelles, vous avez eu envie de participer à la vie de cette institution ?

JLE : Oui tout à fait, je trouve que quand on est au cœur des choix, euh... on marque un peu sa pierre quelque part quoi... c'est... Moi je suis quelqu'un de très curieux, de... je suis très investie aussi dans mon établissement donc je fonctionne un peu pareil dans ma vie privée et c'est vrai que... je trouvais très intéressant les conseils d'administration, franchement. On n'a pas forcément le poids qu'on espère hein voilà... mais bon, ça ne fait rien, on est au courant, on participe, il m'est arrivé même parce que bon, on sollicitait les gens du conseil d'administration quand il y avait des troupes... bon parce qu'Anne, de mon point de vue a une très très bonne programmation hein, et donc elle invite des troupes quelques fois qui organisent des repas etc. donc il faut des coups de main pour le service et quelque fois elle faisait appel au conseil d'administration, et on était tous volontaires, on allait aider les troupes et ça aussi c'est un peu plus hein, je veux dire quand on rencontre les artistes, c'est formidable hein, voilà, donc c'est vrai la motivation, c'est de ce côté-là qu'il faut aller la chercher, hein...

EP : Et par rapport à cet investissement qui est peut-être différent aujourd'hui, puisqu'il n'est plus ce qu'il était quand existait le conseil d'administration, est-ce que votre rapport au lieu est différent, est-ce que vous l'avez réinventé ce rapport-là au lieu mais aussi aux personnes puisque vous avez dit que vous voyez moins Anne Renault ?

JLE : Oui bien sûr, oui bien sûr, ben, maintenant, je suis une cliente comme tout le monde... [rires] une spectatrice comme tout le monde, voilà, hein, je veux dire, je viens au spectacle, bon voilà, je vois, je dis bonjour et puis je repars, c'est plus pareil, ça n'enlève rien au spectacle hein, je veux dire bon après c'est pas très grave.

EP : À partir du moment où vous avez été abonnée ou tout simplement à partir du moment où vous avez fréquenté le théâtre vous avez eu une régularité dans la pratique hormis les périodes où vous êtes partie à l'étranger, est-ce que vous avez eu une régularité dans la pratique du théâtre de L'Olivier ou vous avez entre-temps découvert d'autres lieux, est-ce que vous avez une constance dans la fréquentation de ce lieu-là ?

JLE : Oui, je vais voir ailleurs, puisque quand Martigues s'est ouvert je m'y suis abonnée aussi. Actuellement je suis abonnée à trois théâtres, je suis abonnée à Port-de-Bouc, je suis abonnée à Martigues, et je suis abonnée à Istres. Mais je suis très attachée à la

programmation d'Anne, ça me correspond bien. Euh... et depuis l'année dernière, et je suis toujours abonnée à Martigues, mais je prends de moins en moins de spectacles, voilà, ça correspond moins bien à ce que j'aime...

EP : C'est-à-dire ? Vous pourriez m'en dire un peu plus, qu'est-ce qui vous correspond plus à Istres et vous correspond moins dans la programmation de Martigues ?

JLE : Oui, à Martigues, ça reste très classique et moi j'aime bien tout ce qui est création tout ce qui est original... enfin, la Comédie Française, c'est de très bonne facture, je suis d'accord mais ça m'intéresse beaucoup moins, je m'ennuie, et je n'aime pas m'ennuyer, je n'ai pas de temps à perdre, et je n'aime pas m'ennuyer quoi, chez Anne comme à Port de Bouc d'ailleurs, ils ont un peu la même programmation, je ne sais pas si vous le connaissez et je m'y retrouve bien, ce sont des troupes qui sont inventives, qui ne jouent pas du classique, voilà je me retrouve là-dedans.

EP : Donc c'est vraiment par rapport au choix.

JLE : Ah oui absolument, tout à fait ! et puis bon Anne, par exemple, le festival des Élancées c'est formidable, moi j'adore ça, j'adore ça, je suis restée très enfant dans les spectacles bon en plus maintenant j'ai des petits enfants, je me régale de les emmener, c'est formidable. Et Martigues, bon bien sûr que des fois y a des spectacles un peu plus innovants un peu plus... mais franchement c'est plus classique, ça l'était moins avant la nouvelle directrice là, hein, le directeur qui était avant, parce que les directeurs quand même ils ont une sacré responsabilité hein, voilà, et je trouvais que la directrice qu'il y avait avant la personne qu'il y a maintenant avait une programmation qui me convenait mieux, et puis petit à petit elle est arrivée, elle vient du nord, elle... elle est très classique, très très classique, bon voilà, c'est comme ça. Et je vais à Miramas mais parce que ça fait partie d'Ouest Provence euh... parce que Miramas, moi j'adore la musique, et Miramas programme des concerts classiques, pour Miramas c'est les concerts classiques.

EP : Et vous y alliez avant qu'il y ait une programmation commune ?

JLE : Ah non, ah non ! parce que je n'étais pas au courant de la programmation voyez, alors que maintenant, je bénéficie de toute la programmation et donc j'ai le choix, c'est ça qui est formidable, voyez je ne vais pas choisir par rapport à un lieu mais par rapport au spectacle voilà, et avant il fallait que je fasse un effort supplémentaire... enfin un effort, bien sûr que j'aurais pu le faire mais bon je suis très occupée et si je le reçois à la maison c'est mieux voilà, et maintenant on reçoit par mail, on voit toute la programmation euh... après je dis : « ah tiens, là c'est à Miramas [rires], ah tiens là c'est à Fos », voilà, voyez, j'étais à Fos dimanche dernier, voilà, parce que j'avais fait un choix de spectacle et puis je me suis aperçue que c'était à Fos, et bon c'est pas grave, c'est pas très loin. Et Port de Bouc, je me suis réabonnée parce que j'avais été abonnée pendant un temps et puis après ça faisait beaucoup trop parce que je fais un atelier théâtre avec eux, dans le cadre du lycée, avec les élèves.

EP : Oui, parce que vous êtes enseignante dans quel domaine et avec quel lycée ?

JLE : Alors moi je suis enseignante en comptabilité, comptabilité, économie, droit, enfin on fait plein de choses... à Port de Bouc, un peu sur Rimbaud (à Istres) et un peu sur Port de Bouc, je suis en lycée pro et à Rimbaud je suis en formation continue avec les adultes.

Et donc ça faisait des années que je voulais faire un atelier théâtre mais le directeur... Eh ben il n'était pas tellement d'accord et cette année il a dit oui. C'est formidable...

EP : C'était à votre demande alors ?

JLE : Oui, c'est nous qui construisons les projets, oui oui oui, ça ne vient pas tout seul, il nous faut du financement parce qu'il faut rémunérer l'intervenant, il faut quand même rémunérer un peu moi, avoir quelques heures parce que quand même j'amène les élèves en plus je les amène le soir voir les spectacles, il faut donc l'accord du rectorat et l'accord de la région qui va accorder un financement à l'intervenante et là... c'est une personne qui fait partie de l'équipe de *Cartoon sardines* qui vient leur donner leurs deux heures d'atelier, donc je participe bien sûr, donc nous y allons, donc bien sûr j'ai pris un abonnement mais j'y étais abonnée avant aussi, d'ailleurs ils ont un suivi extrêmement... un très bon suivi parce que j'avais dû payer par chèque à l'époque et je recevais tout le temps la programmation, donc là je suis abonnée à trois théâtres, ça fait beaucoup.

EP : Et au-delà de ces lieux-là, Marseille, Aix...

JLE : Non alors Marseille je n'y vais plus, avant qu'il y ait Martigues, de temps en temps on allait à l'opéra, moi j'adore l'opéra, et puis l'opéra franchement, à Martigues, je prends les opéras, parce que la scène est belle, elle est grande, c'est très agréable et... c'est de très bonne facture aussi, donc c'est plus la peine de se déplacer à Marseille parce qu'honnêtement les derniers que j'ai vus à Marseille c'était à mourir de rire, ce n'était vraiment pas d'un bon niveau... donc faire 60 km, le soir rentrer à 1 heure du mat, maintenant on vieillit, on fatigue. À Aix, je suis allée au théâtre...

EP : Au Grand théâtre de Provence...

JLE : Oui c'est ça, Grand théâtre de Provence il est très agréable, pour un concert, et puis une fois, Ouest Provence nous y avait amenés, il avait été déplacé et il avait été au grand théâtre, c'était très confortable voilà, bon, sinon bon sans plus, on a assez ici, voilà en plus à Saint Mitre ils ont ouvert une salle, là je n'y suis pas encore allée, je ne peux pas aller partout, j'ai presque tous mes samedis soirs de pris ou mes vendredis soirs... bon.

EP : Et vous avez une idée du nombre de spectacles que vous avez à Ouest Provence ?

JLE : Absolument, je dois en avoir 12 ou 14, 14 cette année, 14 ou 15 même, 15 spectacles.

EP : A quel vous ajoutez les autres, est-ce que vous en avez une idée ?

JLE : Oh là... alors sur Port de Bouc c'est pareil, en plus sur Port de Bouc ils ont un système d'abonnement, mais je ne les ai pas tous payés, j'ai dû en prendre une dizaine et... ils en offrent la moitié, ils vous offrent d'autres spectacles, c'est formidable donc pareil... et Martigues, j'en prends de moins en moins, je dois en avoir 4, j'ai baissé de ce côté-là.

EP : Ça vous fait plus d'une trentaine...

JLE : Oh oui, tout à fait.

EP : Par rapport à l'abonnement, avec la création de La Régie et avec l'ouverture aux quatre autres salles, est-ce que vous avez vu le nombre de vos spectacles augmenter ?

JLE : Oui, sensiblement

EP : Et est-ce que ça a eu d'autres effets en termes de pratiques, en termes de choix, est-ce que la création de La Régie et son programme commun à plusieurs théâtres a eu des effets sur votre pratique ?

JLE : Oui, parce que l'offre étant plus importante euh... forcément oui parce qu'avant j'avais dix spectacles à peu près et donc là je suis à 15 et donc là j'ai augmenté effectivement, ah oui oui oui, absolument.

EP : Et en termes de choix de programmation ?

JLE : Ah oui oui, ben oui, comme je vous le disais tout à l'heure, c'est vrai qu'il y a très peu de musique classique sur Istres parce que la scène ne le permet pas parce que c'est un théâtre vieillot, la scène est pas super bon... à Miramas c'est autre chose, hein, y a la place, l'acoustique est super bon, moi j'aime beaucoup cette salle, bon Martigues aussi hein, la salle est très très belle. Et donc du coup, je vais voir... alors je suis allée l'année dernière à quelques spectacles pendant Les Élancées à Miramas voilà parce qu'il y avait quelques spectacles que je tenais à voir et ils étaient à Miramas, ça s'est passé comme ça et pas mal sur Fos aussi cette année, par exemple, *Le Prince Rama* il n'était que sur Fos il n'était pas sur... et ça, je trouve ça un peu dommage en revanche que pendant le festival des Élancées il fasse *Le Prince Rama* par exemple juste à Fos et pas ailleurs, je trouve ça un peu gênant.

EP : Vous aimeriez que les spectacles se déplacent sur le territoire ?

JLE : Oui, un peu, un peu plus parce que bon la jauge étant petite, si il n'y a plus de places, il n'y a plus de places, on ne peut pas aller le voir et il joue qu'une fois et je trouve que c'est un peu dommage mais bon, pour être au conseil d'administration je sais que le festival des Élancées est en déficit, voilà...

EP : C'est vrai qu'ils ont des tarifs tellement intéressants...

JLE : Mais bien sûr, donc je comprends très bien qu'ils ne doublent pas les spectacles, ça, je comprends très bien hein, c'est un peu dommage, c'est un peu dommage bon.

EP : Vous avez dit que vous avez vécu à l'étranger, mais aussi en Bretagne et puis en Normandie, est-ce que vous pourriez me dire comment vos pratiques ont évolué en fonction aussi de vos déplacements que ce soit à l'étranger ou que ce soit dans ces autres régions de France ?

JLE : Quand j'étais en Normandie, j'étais au Havre, grande ville, près de Paris superbe théâtre, magnifique théâtre et là pareil, j'étais abonnée aussi et voilà j'allais à peu près je sais plus, ça fait longtemps, mais au moins entre 5 et 10 spectacles à peu près alors eux étaient assez spectacle de danse, donc j'ai vu Carolyn Carlson, j'ai vu l'Opéra de Paris, les petits rats de l'Opéra de Paris enfin bon, on a vu des choses qu'on ne voit pas ailleurs, voilà 200 kilomètres de Paris, ils bénéficient de ces spectacles-là. Et sur Saint-Nazaire, un peu moins, en Bretagne j'étais sur Saint-Nazaire, un peu moins sur Saint-Nazaire parce

que... pourquoi je sais pas... pff... parce que peut-être j'étais plus occupée aussi, on était en bord de mer en plus, [rires] voilà donc je sais pas, on avait d'autres euh... y avait beaucoup de spectacles de rue, j'étais abonnée au théâtre mais j'avais moins de spectacles je devais avoir 6 ou 7 spectacles quoi à peu près, mais j'ai toujours... nous on aime ça... ce sont des villes de gauche et... je sais pas, ils doivent choisir des directeurs qui ont des sensibilités les mêmes que les miennes et en plus ils mettent beaucoup d'argent dans la culture ces communes-là et donc ça se voit, ça se sent et puis ça marche parce qu'il y a du monde, c'est plein tout le temps quoi, y a peu de spectacles qui ne sont pas pleins, qui sont pas complets, ça marche bien.

EP : Donc vous avez toujours trouvé une offre quels que soient les endroits où vous avez été, une offre qui vous correspondait ?

JLE : Oui absolument, oui et à l'étranger j'étais en Chine et les chinois sont très spectacles donc euh... on n'était pas privé du tout de ce côté-là euh...

EP : Vous alliez...

JLE : Alors bon, on était dans une région reculée, on était en Manchourie hein, mais bon y avait un théâtre et ils venaient jouer chez nous parce que nous étions logés dans un hôtel et... bon alors c'est des hôtels à leur dimension donc dans l'hôtel y avait une salle de cinéma et une salle de théâtre donc les chinois venaient faire le spectacle chez nous donc...

EP : L'hôtel était j'imagine particulièrement fréquenté par des occidentaux...

JLE : Il était ouvert que pour nous voilà hein, parce que c'était sur un chantier pétrochimique donc moi, je travaillais à l'école, et donc... il y avait, on était tous... y avait des Américains, des Allemands, des Anglais, des Japonais, des Italiens, des Français, des Indiens euh... voilà, on était toute une population là, y avait une centaine d'enfants et voilà, puis ils nous sortaient aussi les chinois, on prenait les bus, ils nous sortaient, ils nous faisaient visiter... [rires] et les spectacles se déplaçaient, ils venaient jusqu'à nous, c'est formidable [rires] et nous on organisait même des spectacles parce qu'on se disait : « ils viennent jusqu'à nous, il faut quand même qu'on leur rende la pareille quoi », donc, on bricolait, à Noël on faisait un spectacle ou deux à chaque Noël et on présentait nos spectacles aux chinois. À l'école, on faisait des spectacles d'enfants, et nous les adultes on faisait des spectacles aussi.

EP : Les adultes aussi ?

JLE : Absolument, il fallait bien s'occuper hein, parce qu'on vivait tous ensemble, donc on avait du temps, on n'avait pas de télé, on avait du temps libre le soir pour faire nos répétitions puis on était tous sur place et ça, c'est formidable, alors que quand les gens habitent à 10 ou 15 km c'est toujours problématique, là on était tous dans l'hôtel, c'était formidable, la salle de spectacle sur place, pas de voiture à prendre, donc on répétait deux trois fois par semaine euh... voilà, et on arrivait à faire un spectacle qui était pas mal.

EP : Et vous jouiez quoi comme pièce par exemple ?

JLE : Alors, nous, on avait fait le French Cancan, plusieurs, il y avait une pièce de théâtre qui avait été faite et puis après il y avait un spectacle avec toutes les compétences de tout

le monde donc on avait créé un petit orchestre déjà, donc on était accompagné d'un petit orchestre, et puis il y avait des tableaux, donc moi j'avais participé au French Cancan puis bon, moi je m'occupais de la coordination des nouveaux arrivants, des commandes à Hong Kong parce qu'on n'avait pas toujours tout ce qu'il fallait, donc je m'occupais de... donc je connaissais bien tout le monde dans la communauté hein, donc je m'occupais de la coordination, de la mise en scène, je ne sais pas comment vous appelez ça dans le jargon...

EP : Oui la mise en scène...

JLE : Oui la mise en scène du spectacle, de la coordination de toutes les équipes qui proposaient quelque chose d'ailleurs, très intéressant, très intéressant, bon les chinois avaient été très polis, ils ont applaudi on était contents... [rires] mais on s'était donné du mal, bon voilà.

EP : Ça réunissait tout le monde, toutes les communautés, les hommes comme les femmes ?

JLE : Ah oui oui, toutes les communautés, je n'irai pas jusque-là, bon parce que nous les Français on était en nombre quand même, euh... la grosse communauté c'était les Français, ensuite les Allemands et les Italiens, les Japonais étaient deux, les Américains 3 ou 4, et les Anglais ils étaient deux ou trois aussi donc, ils n'étaient pas très nombreux, il y avait des Italiens, des Allemands et des Français en grosse majorité quand même.

EP : Serait-ce indiscret de vous demander ce que fait votre mari ?

JLE : Il est coordonnateur environnement dans une usine pétrochimique, non chimique pardon.

EP : Et est-ce qu'il vient avec vous pour les spectacles ?

JLE : Absolument ! oui tout à fait, on est un peu... embêter... je fais attention parce que lui il est abonné au foot à Martigues, je fais attention enfin, quand j'ai le programme, je fais attention à ne pas prendre le jour où il a... y a quelque fois dans l'année y a deux soirs où il me dit, « j'y vais pas, je vais au foot quoi » voilà bon, mais c'est deux jours à peu près, deux fois où on est un peu en conflit par rapport à ça... enfin en conflit, pas vraiment...

EP : Y a doublon ?

JLE : Voilà ! Y a doublon voilà, alors lui il va au foot, il va préférer le foot quand même, oui oui.

EP : C'est vous qui organisez toute la partie choix des spectacles ?

JLE : Oui, c'est moi qui fais le choix.

EP : Comment ça se passe justement le choix des spectacles ? Est-ce qu'il y a des spectacles qu'il apprécie plus que d'autres ?

JLE : On a à peu près les mêmes goûts, à peu près les mêmes goûts je dirai... mais quand même pas complètement [rires] mais il ne lui viendra jamais à l'idée de prendre la plaquette et puis de dire je veux ce spectacle, je veux ce spectacle, c'est moi qui fais les choix et il s'accorde avec moi quoi, après il me dit, « oh ben ça là tu vois, j'ai moins aimé » euh... on en discute après, on en parle des spectacles et puis je lui dis : « oh mais moi j'ai adoré », par exemple cette année, j'ai ADORÉ, mais vraiment, c'est peut-être parce que j'ai vécu en Chine aussi, je ne sais pas si vous l'avez vu, les jeunes de Tallien, les jeunes chinois, mais c'était merveilleux, une merveille vraiment, et le lendemain, il y avait le cirque de Pékin qui venait sur Martigues alors c'était bien hein, mais c'était beaucoup plus classique quoi, beaucoup plus classe... non c'était l'Opéra de Pékin, donc moi j'ai été en Chine et donc là ils ont fait une tournée pour les Européens et ils ont fait que des petits bouts de spectacles c'était gentil quoi. Mais la veille, écoutez, c'était formidable ! Formidable ! Que des jeunes hyper dynamiques ils ont fait un travail magnifique, j'ai adoré ça bon, il m'a dit, « oui, bon c'était pas mal », voyez, bon il a une autre sensibilité c'est normal, c'est normal.

EP : Et vous en discutez des spectacles, il vous arrive d'être en désaccord ?

JLE : Non pastellement, on a à peu près le même ressenti quand même oui, oui.

EP : Est-ce qu'il vous arrive de sortir au théâtre avec d'autres personnes que votre mari ? ou alors il vous arrive de retrouver des amis sur place ?

JLE : Non en principe, on fait cavalier seul nous, [rires] bon bien sûr on retrouve des gens qu'on connaît, souvent je donne ma place à quelqu'un quand mon mari bon va au foot, et même là, je n'y arrive pas. Parce que voyez l'autre jour, j'ai donné ma place à la secrétaire du lycée et elle n'a pas pu y aller et les places ont été perdues. Bon voilà c'est... non parce que souvent les gens ils font autre chose, ils ne sont pas intéressés quoi, les gens, s'ils ne sont pas abonnés alors ou s'ils sont abonnés alors ils ont déjà le spectacle ils ont déjà les places ou s'ils ne sont pas abonnés, ça ne les intéresse pas forcément, ce n'est pas leur truc. Donc souvent je garde la place et je l'ai payée pour rien [rires]

EP : Depuis le moment où vous fréquentez le théâtre, parce que vous avez parlé de cette période à Saint-Nazaire où vous disiez y aller un petit moins...

JLE : un peu moins oui...

EP : Est-ce que justement vous avez connu des ruptures ou des... une non-constance ou une non-permanence dans la pratique ?

JLE : Oui, pendant les années où j'étais en Bretagne oui, où je fréquentais un petit moins.

EP : Vous disiez que c'était lié à l'environnement ? Comment vous expliqueriez ce changement dans la pratique ?

JLE : une... moins disponible pour moi, ce n'est pas l'offre, parce que l'offre elle y était mais on était moins disponible, ma fille était petite, j'avais des problèmes, bon je n'étais pas dans ma région, je connaissais peu de monde, j'avais des problèmes de garde, euh... voilà, moins disponibles, on avait repris des études avec mon mari... bon on travaillait beaucoup, voilà, on était moins disponible.

EP : En général quand vous faites vos choix de spectacles, comment les faites-vous ?

JLE : Alors, je lis le résumé qu'ils en font. Alors moi, mes parents avaient un cinéma et avant, vous êtes trop jeune pour savoir ça, mais avant dans les salles de cinéma, avant un film, euh... le réalisateur ou le producteur, je ne sais pas, envoyait quelques photos que nous mettions sur les murs du cinéma. Et, j'ai pris l'habitude, comment dire... en voyant les photos parce qu'en principe, les photos qui sont prises devraient être une synthèse de ce qui va se passer, si elles sont bien faites, bien prises, voilà hein... et donc j'arrive, enfin... je me trompe rarement sur le spectacle, j'arrive à voir avec les photos et avec les synthèses qui sont faites ce qui va me convenir, parce que j'ai pris cette habitude depuis enfant à regarder et à voir le résultat et à me dire bien oui ça... Voyez, c'est le cerveau qui fait ça hein, qui s'occupe de ça. Ce n'est pas conscient, mais je m'aperçois que ça m'a beaucoup aidée parce qu'aujourd'hui, je me trompe peu sur les spectacles... je suis rarement déçue, rarement, ça peu m'arriver mais je suis rarement déçue, en principe je ne me trompe pas [rires]

EP : Vous vous appuyez donc à la fois sur le texte mais aussi sur l'image pour faire vos choix...

JLE : Ah oui absolument, alors j'ai rarement le temps d'y aller, passé un moment j'y allais un peu plus, euh... Martine au théâtre y a une journée au mois de juin, un samedi me semble-t-il où elle va faire une présentation un peu plus approfondie, elle va en parler un peu plus, elle va présenter d'autres images, j'y suis allée pendant un moment et ces deux dernières années ça tombait à des moments où je n'étais pas là et je n'ai pas pu le faire.

EP : Vous parlez des présentations de saison ?

JLE : À Martigues, par exemple, j'y vais, à Port de Bouc j'y vais aussi, euh... mais là l'année dernière je n'ai pas pu y aller à Istres, mais bon je ne me suis pas trompée sur les spectacles pour l'instant ça va... [rires]

EP : Vous tenez à assister à ces représentations-là parce que ça vous aide, ça vous donne une idée un peu plus précise des spectacles ?

JLE : Ah oui oui, absolument.

EP : Et le fait que vous y alliez de manière un peu systématique à Martigues c'est parce que...

JLE : Parce que ça correspond plus à mes dates, ça va être en soirée par exemple, ça va être en soirée, un vendredi soir de 19 heures à 21 heures, donc ça va correspondre mieux à ma disponibilité alors que peut-être elle va le faire un après-midi où je ne serais pas disponible. Voilà, donc bon... c'est vraiment une histoire de calendrier ce n'est pas... Port-de-Bouc ils le font plutôt en soirée et ils le font très bien parce que bon... y a un apéro, y a des chansons et puis y a un petit bal, c'est bon voilà, c'est bien.

EP : Vous appréciez les activités qui sont...

JLE : Absolument, tout à fait, ludiques, on participe, absolument.

EP : Et justement vous voyez vraiment une différence entre les types de présentation, est-ce que vous trouvez que ça représente bien les lieux ?

JLE : Oui tout à fait, Martigues c'est beaucoup plus formel, ils sont assis, bon, ce n'est pas très vivant, absolument.

EP : Et pour aller peut-être un peu plus en détail dans ces descriptions, si vous deviez décrire les théâtres qui sont importants pour vous, alors on peut dire Port de Bouc, Martigues, Istres, Miramas et même Fos, si vous deviez décrire des théâtres qui comptent pour vous, vous pourriez en choisir deux ou trois lesquels choisiriez-vous et comment les présenteriez-vous ? Par exemple, imaginons que vous accueillez votre meilleur ami(e) qui ne connaîtrait pas ces théâtres-là et qui serait intéressé(e) à y aller, comment décririez-vous les théâtres dans lesquels vous aimez aller ?

JLE : [quelques secondes de silence] c'est une question difficile [rires] c'est une question difficile parce que si on se place du point de vue de l'architecture, moi j'aime beaucoup l'architecture de Martigues et de Miramas, donc j'ai beaucoup de plaisir à m'y rendre, j'aime beaucoup moins l'architecture et les fauteuils, de Port de Bouc, de Fos et d'Istres donc bon... de ce point de vue-là c'est réglé. Bon après bon on en a parlé déjà sur la programmation évidemment, c'est difficile de classer mais c'est vrai qu'Ouest Provence pour moi ça me correspond bien voilà, franchement ça me correspond bien, au niveau des théâtres bon... Istres, je pense que c'est Istres, après Port de Bouc, Fos je connais un petit peu moins, j'y vais parce que j'ai choisi une programmation qui est dans Ouest Provence voilà, donc après je n'ai pas vu toute la programmation de Fos, j'ai vu les spectacles qui m'intéressent, et voilà, bon pour Miramas c'est pareil, je prends que ce qui m'intéresse donc du coup, je ne connais pas toute la programmation... voilà, après comment présenter Istres ?

EP : Par rapport à l'ambiance par exemple, tout ce qui...

JLE : Alors l'ambiance, je dirai si on est un petit peu en retard c'est pas grave, voilà c'est cool parce qu'à Istres, ça ne commence pas toujours à l'heure, alors par contre Martigues, on va partir une demi-heure avant, parce que Martigues on te prend ta place... [rires] on te prend ta place parce que c'est numéroté, on te prend ta place dès que ça sonne si tu arrives en retard voilà, bon. Après sur Martigues, quelque soit la place que l'on tient que ce soit en haut, sur les côtés, de toute façon on a la même vue sur la scène, en revanche sur Ouest Provence c'est pas le cas, parce que par exemple sur Istres, si on est sur les côtés on est vraiment très mal placé, si on est en haut on voit rien, voilà hein, c'est vraiment... il faut refaire la salle, sur Fos, on est très mal assis... [rires] sur Miramas ça va à peu près, je me suis retrouvée une fois sur les côtés, c'est moins confortable quand même, le top, c'est Martigues quand même pour la place, bon l'acoustique, c'est Martigues aussi, y a une acoustique formidable, formidable, franchement ils ont conçu ce théâtre, très très bien. Après l'ambiance euh... je dirai que le plus convivial c'est Port de Bouc, c'est le plus convivial, franchement, après chaque spectacle il va vous payer un pot, donc on se retrouve tous dans le hall, ben vous connaissez je suppose, on se retrouve donc tous dans le hall, on discute... c'est formidable, franchement, ça c'est...

EP : Donc vous faites perdurer vos soirées un peu plus...

JLE : Ah oui oui.

EP : Et à Istres moins ? Certains me disaient qu'ils utilisaient pas mal le parvis pour...

JLE : Voilà ! on va utiliser un peu le parvis, sinon nous, on s'en va, en cette période il fait froid, ce n'est pas... ce n'est pas intéressant, mais voyez sur Port de Bouc ce qu'il y a de formidable c'est que le directeur est tout le temps là, il vous accueille, il vous dit au revoir, et il est déçu quand vous ne restez pas [rires] voyez c'est quand même incroyable, voilà et ça, je trouve que c'est irremplaçable, c'est très important.

EP : Est-ce que par rapport aux choix de spectacles, est-ce que vous utilisez d'autres outils, comme par exemple, le site internet euh...

JLE : Je l'utilise pour le cinéma internet, parce que je ne reçois pas le programme euh... voilà, là c'est encore formidable voilà que le cinéma fasse partie de ce pôle-là, c'est extraordinaire, le site est... j'ai quelques reproches à leur faire, mais bon, c'est un site qui débute c'est normal mais bon, je consulte pour le cinéma, pour le théâtre non, je reçois le programme, j'ai ce qu'il faut.

EP : Et dans le choix ?

JLE : Non, moi je n'ai pas encore ce réflexe, je préfère le papier, je suis dehors là, je ne vais pas prendre mon portable, m'installer pour... je suis dehors, j'ai mon magazine, je fais mon choix, j'y reviens... c'est plus simple pour moi voilà.

EP : J'ai des interviewés par exemple qui me disent lire Téléràma...

JLE : Non, je ne suis pas abonnée à Téléràma...

EP : Ou d'autres magazines qui parleraient de spectacles qui ont été représentés dans les théâtres que vous fréquentez ?

JLE : Bien sûr que ça va m'influencer si je lis, évidemment, ou si j'avais entendu parler d'un spectacle, évidemment que je suis allée voir Boujenah, bon, évidemment, voyez, bien sûr que l'on est tous influencés, mais je ne suis pas frustrée, moi ma programmation, j'ai ce qu'il me faut, ça satisfait ma curiosité... ça me convient parfaitement, si l'offre était plus restreinte, bien sûr que je fonctionnerais peut-être avec Téléràma, moi ce qui m'intéresse c'est ma sensibilité, ce n'est pas ce que les autres pensent, je suis seule face au spectacle, voilà...

EP : Tout à l'heure vous avez parlé du fait que vos parents avaient un cinéma, je vais peut-être vous demander de m'en dire un petit peu plus, ce que faisaient exactement vos parents, et quelles influences cela a pu avoir sur vos pratiques cinématographiques ?

JLE : C'est très simple, j'étais enfant hein, donc je voyais trois séances, la séance du samedi soir, la séance du dimanche après-midi, puisque mes parents étaient obligés de m'amener, donc je voyais deux fois le film, [rires] et celle du dimanche soir et celle où je m'endormais souvent. Voilà pour ma pratique j'y étais tout le temps quoi, et puis après oui je pense que... parce que j'adore le cinéma, bien sûr, je pense que j'ai appris la vie par les films moi, ça, c'est sûr, enfin, entre autres... bien sûr ça laisse une trace, c'est certain, enfin je pense que ça ouvre l'esprit déjà parce qu'on voyage complètement avec les films, en plus c'était... l'époque où j'étais enfant, c'était les grands films, là où il y avait James Dean, Les Sissi, et tout ça, c'était le rêve permanent, les grandes sagas,

Bourvil, etc. c'était cette époque-là, oui, je pense que ça ouvre l'esprit ça, c'est sûr, je crois complètement.

EP : Quand vous étiez jeune, est-ce qu'à part la pratique du cinéma, qui était liée à la profession de vos parents, est-ce que vous aviez d'autres pratiques ?

JLE : Non parce qu'on était dans un village, et donc dans un village y a pas grand-chose, non.

EP : À partir de quel moment vous avez eu envie d'aller dans un théâtre ?

JLE : J'ai commencé par le spectacle de rue d'abord, c'est-à-dire que comme j'étais près d'Avignon, euh... dès que j'ai eu un véhicule, dès que j'ai eu le permis, dès que j'ai été autonome, euh... j'ai fait le festival d'Avignon, mais comme je n'avais pas d'argent à l'époque voilà, j'avais pas d'argent je faisais les spectacles de rue. Avignon, j'y allais d'abord dans la rue quoi. C'est formidable, et puis, après quand j'ai eu les moyens je suis allée voir quelques spectacles. Et maintenant, j'y vais moins, je trouve que c'est loin puis souvent l'été je reçois des amis, alors on y va une journée, voyez, et puis je m'y prends pas assez tôt, il faut réserver, il y a toujours beaucoup de monde quand... cette année j'étais embêtée parce qu'il y avait trois spectacles que je voulais voir et... c'était trop tard et j'ai pas eu de places, alors j'ai vu un spectacle quand même hein, parce qu'on est arrivé après... y en a toujours où il y a des places quoi, voilà, mais pas forcément pour celui qu'on a choisi. Après... on a vu un spectacle de Pakistanais, c'était de la danse pakistanaise, très intéressant, donc on n'a pas regretté du tout. Mais j'y vais moins bien sûr.

EP : Et vous avez des souvenirs de ces premières fois à Avignon, où vous êtes allées voir des spectacles, peut-être à la Cour d'Honneur par exemple ?

JLE : J'y suis allée une fois mais je vous dirai que je ne me souviens plus ce que j'y ai vu, c'est trop... ça fait trop longtemps et ça ne m'a pas...

EP : Est-ce que vous avez un souvenir de la première fois au théâtre, ou de votre première fois marquante ?

JLE : La première fois que j'ai vu... alors c'était un théâtre chanté opéra, c'était Mireille, parce que dans le village où je suis née, je suis née à Vallabrègues dans le Gard et donc pas très loin d'Avignon, et... à une époque, je sais plus... en 1966 peut-être, peut-être ouais, on a fêté Vincent et Mireille parce que Vincent était vACr et que Vallabrègues est un village de vACrs, voilà, donc on a fêté ça, on a mis une stèle on a fait un discours, on s'est tous habillés en provençal et on a joué Mireille dans les arènes de Vallabrègues, et c'est mon premier opéra, on va dire hein... voilà, j'étais... [rises] c'était formidable parce qu'ils avaient utilisé l'extérieur donc les arènes à Vallabrègues elles sont un peu dans un trou, et puis il y a un vieux cimetière qui fait comme une colline, et ils avaient mis Mireille là-haut, à l'extérieur alors bon [rises] qui chantait, qui... en plein aire... j'en garde un souvenir superbe. Le premier disque que j'ai acheté avec mon premier argent de poche c'était Beethov, la 5^e de Beethov, voilà, bon j'aime Les Beattles, j'aime tout ça après ça a été les Beattles mais bon c'était la 5^e de Beethov.

EP : Et ensuite, est-ce qu'il y a eu des personnes qui ont joué un rôle dans votre pratique du théâtre ?

JLE : Non c'est une pratique tout à fait individuelle, non.

EP : Et vous-même est-ce que vous avez joué un rôle par exemple, est-ce que votre mari avait l'habitude d'aller au...

JLE : Non, là c'est moi plutôt qui l'ai initié plutôt.

EP : Et est-ce que vous avez des amis, ça peut être des voisins aussi pour lesquels vous avez été influente dans la fréquentation du théâtre ?

JLE : Ma fille ! Ma fille, bon les élèves, je fais un atelier théâtre bon j'essaie de les... parce qu'ils sont très, très loin de ça, très, très loin, vraiment, nous, on a public sur Port de Bouc ah... comment dire... qui est en difficulté et ils sont très, très loin du théâtre. Je suis arrivée à les faire venir 3 soirées, soirées ! Attention pas après-midi hein, soirées ! il faut donner hein, c'est oh ! c'est un très gros travail, bon on y arrive et puis je pense que quoi qu'ils en disent ça les marquera quoi.

EP : Et votre fille, est-ce que vous lui preniez un abonnement aussi ?

JLE : Oui, l'abonnement jeune public là hein, oui bien sûr. Après elle est partie pour faire des études sur Marseille, elle s'est elle-même intégrée dans une troupe, elle a joué hein, elle a fait des choses intéressantes d'ailleurs dans une troupe sympathique, elle a joué deux pièces un peu partout, c'était très bien et maintenant elle a deux enfants en bas âge, le dernier a quatre mois donc bon... mais , enfin on fait le festival quand même, on fait le... le festival pour enfants sur Istres...

EP : Les Élancées...

JLE : Les Élancées pardon, ça y est elle vient avec moi, mais on a eu des difficultés pour faire rentrer le bébé.

EP : Ah oui ?

JLE : Et oui, ils ne veulent pas le bébé à quatre mois, ils ne voulaient pas alors qu'il est sage comme une image, on a fait un peu de forcing avec Martine et puis Anne et finalement puisque c'était moi ils ont accepté, et puis il a été gentil donc on n'a pas eu de soucis. Ils ont eu un petit peu peur d'être envahis par les bébés... [rires] ! j'ai dit mais quand même c'est un spectacle pour enfants et elle m'a dit, « oui, mais un bébé quand même ! » mais je lui ai dit, « d'accord mais la maman ? », « mais il faut qu'elle reste à la maison la maman », j'ai dit : « comment ? c'est vous qui me dites ça Martine », elle me dit : « je vous choque ? », j'ai dit : « oui, je suis très choquée ! Je vous le dis vraiment, je suis très choquée, c'est un spectacle pour enfants, alors si les mamans... comment elles font les mamans ? elles ne viennent pas ? comment elles font ? alors bien sûr si l'enfant est désagréable, je comprends bien, il faut le sortir ok, mais bon c'est pas le cas », les enfants sont gentils, y a pas eu de soucis, on est deux en plus, j'y suis, si le bébé pleure, on va le sortir, y a pas de soucis, on a tenu bon, ça s'est bien passé mais bon ça a été difficile.

EP : Et avez-vous connu, eu la connaissance de la présence de la garderie au théâtre de L'Olivier ?

JLE : Non, je n'y étais pas, oui, parce que quand j'étais au conseil d'administration, on en avait jamais parlé de ça.

EP : Vous avez été au conseil d'administration pendant à peu près combien de temps ?

JLE : Oh... au moins 6 ans.

EP : Oui, d'accord, et toujours sous la direction d'Anne Renault ?

JLE : Ah oui oui oui.

EP : Et comment vous avez connu l'équipe du théâtre, est-ce que c'est justement en étant au conseil d'administration...

JLE : Oh oui, je les ai mieux connus bien sûr, je les ai mieux connus, bien sûr je les connaissais mais quand même en étant au conseil d'administration on se connaît mieux, ils participent, oui tout à fait.

EP : On en a parlé tout à l'heure un petit peu par rapport aux différents théâtres que vous fréquentez, mais je voulais savoir quel était pour vous le temps, soit vous pensez en temps, soit vous pensez en distance, donc soit la distance soit le temps maximum que vous êtes prêtes à parcourir pour aller au théâtre.

JLE : Oh là ! ça dépend de l'intérêt que j'y porte, Voyez là, moi j'adore Patricia Kaas et elle passait au Pasino (le Casino d'Aix en Provence qui a une salle de spectacle) et bien, ça ne m'aurait rien fait de faire 60 km aller et 60 km retour pour aller la voir, c'est le prix qui m'a retenue, 120 euros, donc ça faisait 240 à tous les deux, j'ai dit non, là je fais du militantisme et je refuse. Ce n'est pas acceptable, franchement ce n'est pas acceptable, mais j'y serais allée. Donc la distance, c'est par rapport à l'intérêt, je suis allée voir Dire Straits à Nîmes, dans les arènes de Nîmes, donc vous voyez la distance, ça ne m'a pas affolée quoi après c'est une histoire d'organisation. Après le temps, oui, dépasser trois heures c'est voilà. Je crois que c'est vraiment lié au spectacle.

EP : Est-ce que vous avez d'autres pratiques culturelles hormis celle du théâtre ?

JLE : Le cinéma oui.

EP : Est-ce que vous avez une idée du nombre de fois où vous allez au cinéma par...

JLE : Ah là ! pas autant que je voudrais, parce que moi le soir je suis fatiguée, je n'y vais pas en semaine, j'hésite, je fais partie de l'association Le cinéma, c'est une association qui s'occupe du cinéma, qui fait des manifestations déjà...

EP : C'est une association elle est... ?

JLE : Istréenne, oui oui, vous voyez on a fait une soirée là avec... y a toujours quelqu'un qui fait un petit repas, une communauté on va dire qui fait un petit repas, et puis après on voit un film qui est lié à cette communauté, par exemple quand on a vu le film indien (Slumdog Millionaire ?) et bien c'était la communauté indienne malaisienne qui avait fait

le repas. Donc on fait le repas dans le cinéma une demi-heure, trois quarts d'heure, on va voir le film et après y a débat, y a toujours des intervenants.

EP : Ça se passe au Coluche ?

JLE : Oui oui oui, tout à fait, pendant les vacances j'y suis allée beaucoup plus, la question c'était combien de fois ?

EP : Oui, vous pouvez le dire par semaine ou par mois ou par an...

JLE : Non non par semaine, je suis abonnée à Renoir aussi à Martigues, j'aime bien c'est sous-titré, y a des événements, sur Renoir, y a des réalisateurs qui viennent, c'est intéressant, moi j'aime bien ça, hein, y a des débats, en quantité, je pourrais pas vous dire, une vingtaine allez ! quelque chose comme ça. En gros, en gros, mais l'été par exemple, l'été je ne suis pas là, je n'y vais pas quoi, voyez... j'aimerais y aller plus mais je ne peux pas, je laisse passer des films que je voulais voir, c'est comme ça.

EP : Et hormis le cinéma, est-ce que vous avez d'autres pratiques, ça peut être des pratiques artistiques ?

JLE : Et non, je suis très intéressée par la musique mais j'ai fait un peu de piano mais voilà, j'en fait plus, le piano est plus là, c'est ma fille qui l'a pris.

EP : Est-ce que vous avez des objets, qui sont en lien avec cette pratique, que vous conservez délibérément, ça peut être des programmes que vous conservez, est-ce qu'il y a des objets que vous conservez en lien avec la pratique du théâtre ?

JLE : Oh non, tous les ans je fais le vide dans mes tiroirs, voilà, donc le programme de l'année d'avant je ne le garde pas, d'ailleurs ça me joue des tours quelques fois, le spectacle là, je pense que je dois l'avoir vu quelque part [rires] parce qu'à force finalement... [rires] ou tout au moins la troupe, je sais que cette troupe-là je l'ai vu peut-être pas ce spectacle-là, mais je sais que je connais cette troupe, voilà, donc je ne garde pas, j'achète quelques fois, j'ai acheté une statuette mais ce n'est pas lié à la pratique vraiment. Euh, je ne garde pas de programmes... je ne garde pas de programme ça, c'est certain, je ne vois pas... non...

EP : Des affiches...

JLE : Non non.

EP : Est-ce que vous pourriez me décrire tout ce qui se passe, avant de sortir au théâtre, comment vous sortez, ce qui se passe au théâtre, et votre retour, tout ce qui déroule de manière détaillée entre le moment où vous vous préparez à sortir jusqu'à votre retour à votre domicile ?

JLE : Comme tout le monde je pense non, je n'ai rien de particulier, non ? En principe on essaie de manger avant, parce qu'après ça fait trop tard et puis sur Istres, on s'aperçoit que quand on sort tard à 11 heures pour trouver un resto, c'est difficile donc alors, on a abandonné l'idée, donc, on dîne avant, on essaie de dîner avant, pour nous c'est très tôt, c'est un peu difficile, on est toujours un peu pressé, on arrive toujours un peu en retard quoi, c'est toujours limite, c'est pour ça que je dis, Istres c'est pas trop grave parce que

bon, ça commence jamais à l'heure, euh... voilà on dîne, en principe moi je m'habille, je me prépare, on sort quand même, quand même on sort, puis on arrive au théâtre on dit bonjour aux gens qu'on connaît euh... et puis comme on arrive très juste on monte vite, on retrouve notre place et voilà, quoi. Moi, quand il y a des entractes je reste à ma place, je ne me lève pas, mais mon mari va promener voilà, il va dire bonjour, en principe ça se passe bien, à Port de Bouc on reste hein, on boit ou pas quelque chose, on discute toujours avec des gens, on connaît plein de monde, on discute toujours avec des gens et puis les gens sont là pour rester donc euh voilà, c'est propice à la discussion, et en principe, on regarde nos messages et puis si c'est tard, on va au lit, moi je retravaille après quelque fois, ça m'arrive.

EP : Est-ce qu'il vous arrive d'aller à Istres, non pas pour y manger mais pour y boire un verre ?

JLE : Non, on ne fait pas ça nous, j'aimerais bien mais on ne fait pas ça [rires]

EP : On a déjà parlé de La Régie, pourriez-vous me dire ce que La Régie représente pour vous, si vous aviez à la décrire comment le feriez-vous ?

JLE : une grosse machine, une grosse machine, oui... une grosse machine... après quoi en dire... ben moi je suis très contente que ce soit réalisé dans la mesure où ça nous permet d'avoir euh... une offre très large et ça, c'est le principal atout de *Scènes et Cinés* que ce soit le cinéma, que ce soit tout... voilà pour moi c'est le point fort, après je pense que c'est une grosse machine, pas facile à gérer euh... bon il faut du temps je crois, il faut du temps, ils ont conservé les directeurs donc je trouve ça très très bien, franchement ils ont conservé le personnel, au contraire ils ont même embauché je crois, et ça, c'est vraiment très très bien, bon voilà, je n'ai pas d'autres choses à en dire c'est... je ne connais pas assez de l'intérieur pour pouvoir en parler d'avantage, on ne m'a pas demandé d'y participer, on ne m'a rien demandé.

EP : Est-ce que vous avez gardé des contacts avec certains des membres du conseil d'administration ?

JLE : Alors oui parce qu'on se retrouve à... au cinéma, à l'association pour le cinéma.

EP : Vous retrouvez un peu les mêmes personnes ?

JLE : Oui oui oui, absolument, on voulait fonder une association des usagers du théâtre et puis après on a créé l'association pour le cinéma... [rires]

EP : C'est vous qui avez créé cette association ?

JLE : Enfin pas moi, c'est le groupe moi je n'ai pas participé mais on fait quand même partie du noyau quoi voilà, mais on voulait créer une association des usagers parce qu'on s'est retrouvés un peu bêtes voilà, avec des habitudes de fonctionnement et puis on s'est dit, comment se rendre utiles, comment on pourrait faire un travail auprès des usagers et puis après on a laissé tomber parce qu'il faut des énergies, il faut...

EP : Et c'était quel type de travail que vous envisagiez par rapport à ce que vous faisiez au conseil d'administration ?

JLE : Et justement il fallait le définir, chacun je pense avait quelque chose en tête, bon sur Martigues il existe par exemple hein, voilà bon...

EP : C'est l'association des amis du théâtre des Salins...

JLE : Oui, voilà, ils ont créé le bar, puis bon, de temps en temps des débats, je sais pas trop comment ils fonctionnent hein, mais enfin je vois et puis sur Istres, ça ne s'est pas fait parce qu'il faut du monde, il faut des énergies et puis bon les gens en ont un peu eu assez quoi, et puis... Anne a mal vécu très très mal vécu ça (le passage de l'association à la régie), donc elle a eu un passage où... elle était un peu fermée à tout, elle a eu un passage très difficile et... le personnel aussi, donc c'est très difficile de faire quelque chose de... de construire quelque chose quand les gens ils n'ont pas envie quoi, voilà.

EP : Vous auriez souhaité qu'il y ait une volonté exprimée...

JLE : Ça peut se faire... c'est obligé que ça se passe avec eux... voilà et il n'était pas en état, maintenant le temps a passé, ça va mieux mais nous, ça nous a passés.

EP : Donc il est plus question aujourd'hui de...

JLE : Pour l'instant, non, en tout cas pas que je sache.

EP : Si jamais il était question de recréer ça, vous seriez de la partie ?

JLE : Oui tout à fait.

EP : Est-ce que vous avez une idée de qui travaille à La Régie, qui... est le directeur, est-ce que vous voyez qui c'est...

JLE : Oui...

EP : Cette question elle est liée au fait qu'on connaît assez bien l'équipe d'un théâtre quand on a l'habitude de le fréquenter et La Régie qui a été créée il n'y a pas si longtemps ?

JLE : Peu... je pense qu'il y a surtout une équipe d'administratifs d'accord, et après il y a un directeur, sûrement un directeur adjoint, moi je connais le régisseur, je connais le régisseur parce qu'on lui a demandé de faire un travail explicatif pour le conseil d'administration, de comment ça allait se passer pour les personnels, pour les directions, il est venu deux ou trois fois donc on le connaît, et je l'ai rencontré dernièrement puisqu'il était au festival des Élançées et qu'avec mon petit-fils et que ça a posé problème et que moi je ne me laisse pas faire, je suis usager depuis assez longtemps et puis quand même bon voilà quoi... donc... je me suis un peu... comment dire... j'ai eu un peu des mots avec la dame qui tenait la billetterie, aux Élançées, à l'espace 233, et elle a dû en parler parce qu'il est venu me voir pour m'expliquer que les bébés « ta tati tata ta » mais bon après on a discuté et je lui ai dit, « vous savez qu'on se connaît, j'étais au conseil d'administration », il m'a dit, « ah oui effectivement », parce qu'il était présent, je pense qu'il se démène, donc ce que je peux dire, c'est qu'il y a que des gens là-dedans, [rires] ils ont pris que des jeunes dans La Régie, après y a tous les administratifs qu'on ne connaît pas, on les voit jamais, enfin on les voit mais on ne le sait pas...

EP : Oui alors que l'on est en contact avec les personnels d'accueil d'un théâtre par exemple, et La Régie en ce sens est peut-être un peu plus abstraite...

JLE : C'est impersonnel, ouais mais bon c'est comme ça, mais je peux dire que c'est le régisseur, je ne pense pas qu'il y ait le mot de directeur, enfin je ne sais pas, je ne sais pas comment est la pyramide, vous savez-vous comment ils sont organisés ?

EP : Oui alors il y a un directeur, c'est Mokhtar Benaouda, il est présent notamment aux présentations de saison, c'est lui qui...

JLE : Alors lui, je ne le connais pas, ce n'est pas longtemps qu'il est directeur lui non ?

EP : Au départ il était directeur délégué général...

JLE : Oui, alors j'ai dû le rencontrer...

EP : Après il est devenu le responsable de toutes les directions artistiques qui étaient en fait des directions où l'on retrouve tous les directeurs des théâtres, Anne Renault etc. C'est lui qui chapotait le tout, et c'est très compliqué parce qu'il y a plusieurs organigrammes car il y a La Régie et dans celle de La Régie, les personnels rattachés à chaque théâtre... ensuite vous avez des directions artistiques, une direction administrative, les services comptabilité etc.

JLE : Mais c'est pas plus mal que... moi je dis que la plupart des directeurs de théâtre que j'ai rencontrés ne sont pas des financiers, pas du tout, ni des gens qui savent gérer le personnel, ils ne s'en sortent pas bien, donc c'est pas plus mal qu'il garde la fonction pour laquelle ils sont faits à savoir la programmation, et qu'il délègue le reste à des gens qui savent faire voilà, je vous dis ça parce qu'on a vécu des situations que je ne dirai pas, au conseil d'administration, qui... si elles avaient été gérées par un responsable de personnel ne seraient pas arrivées, voilà, on ne peut pas être partout, donc moi je trouve que pour ça La Régie c'est très très bien parce que du coup, ils ont délégué ça et c'est très très bien, et ils ne font plus que la programmation et c'est parfait, c'est très bien. Ils ont eu peur de perdre leur pouvoir, je les comprends attention, je comprends tout à fait, mais moi je pense que c'est un bien bon... [rires].

Fin

Entretien n°8b

GM et MM, café du théâtre de l'Olivier, Istres, le samedi 4 avril 2009

EP : Je m'adresse à MM, c'est vous qui souhaitez parler principalement, et si vous [je m'adresse ici à GM] souhaitez ajouter quelque chose, n'hésitez pas.

MM : Toute façon on a vu toutes les pièces ensemble...

GM : [rires]

EP : Je vais tout d'abord vous demander de vous présenter en me précisant votre nom, votre prénom, votre lieu de naissance, votre date de naissance, votre lieu d'habitation, votre situation professionnelle et familiale ?

MM : C'est bon ?

EP : Oui oui, ça enregistre.

MM : Bon ben je m'appelle Marcel Marti, je suis né le 29 mars 1938, j'habite Saint-Chamas depuis 50 ans, je suis abonnée au théâtre d'Istres depuis une quarantaine d'années à peu près, j'ai connu l'ancien théâtre...

EP : L'ancien théâtre, c'est-à-dire ?

MM : Ça devait être dans les années soixante, demandez à Martine (mon informatrice), elle vous le précisera exactement, mais je pense que c'était dans les années soixante.

EP : Quand c'était encore le Casino, c'est ça ? ce qu'on appelait le Casino ?

GM : Oui, oui.

MM : Oui, en fait y a eu deux théâtres de l'Olivier, y a eu un premier théâtre assez ancien et la rénovation qui a eu lieu dans les années quatre-vingt à peu près, c'est à vérifier hein...

EP : Les premiers gros travaux en 76 je crois...

MM : 76 vous voyez, je n'étais pas loin, voilà et on vient régulièrement depuis surtout 1999 où l'on est abonnés de façon régulière.

EP : Et comment vous avez eu connaissance du théâtre de l'Olivier ? Comment vous avez eu envie de le fréquenter ?

MM : Par la presse, et puis... en connaissant Martine, on a connu Martine au début des théâtres de l'Olivier, au tout début, parce qu'elle a ses beaux-parents à Saint-Chamas...

GM : On a été attirés aussi par les pièces de théâtre quand même !

MM : Oui, non... enfin... c'est le programme...

GM : Enfin... pour compléter nos connaissances et notre culture, il faut le dire...

EP : Vous ne m'avez pas parlé de votre profession ?

MM : J'étais professeur.

EP : Vous étiez professeur de ?

MM : De physique, et ma femme était directrice d'une école maternelle.

EP : À quel endroit ?

MM : À Saint-Chamas (pour sa femme), enfin moi j'étais à Miramas.

GM : Ça a commencé par les pièces classiques bien sûr, on voulait réécouter, réentendre ce qu'on avait appris dans les établissements scolaires, au lycée etc. voilà, et puis... et puis ensuite, il y avait des pièces de divertissement, aussi. On a toujours été attirés par le théâtre, voilà et puis bon maintenant c'est très diversifié, il y a du moderne, y a du... et puis il y a un choix en matière de pièces qui est très important et c'est très ventilé surtout avec l'association du SAN maintenant (elle parle ici de la régie). Voilà, alors on va un petit peu partout finalement hein... nous allons aussi bien à Fos qu'à Grans, même voyez...

EP : Vous allez jusqu'à Grans ?

GM : Grans, oui oui, dernièrement on a vu le spectacle donné par Robert Hossein, sa vie, son autobiographique disons, on va sur Miramas qui n'est pas loin de Saint-Chamas non plus, à La Colonne, tiens on y était hier soir... avant-hier soir oui...

MM : C'était magnifique...

GM : La vie devant soi avec Myriam Boyer et ce jeune homme que je ne connaissais pas et qui a vraiment du talent et quand on sort de là... pff... on est vraiment disons... c'est un... un côté positif je pense, c'est une pièce à thème, à réflexion également sur la société, l'évolution de la société et pourtant elle est de 75 celle-là, mais c'est une pièce qui est toujours d'actualité voilà... avec des sentiments très forts, moi c'est ce que j'apprécie, il me faut un côté positif dans ce que je vais voir, enfin... c'est ce que je recherche tout au moins, même après quelque fois on relit les pièces, après les avoir vues, on bouquine là-dessus...

MM : Martine nous envoie de la documentation...

GM : Exactement, et ça nous permet de relire... il y a des choses dures comme Llorca etc. moi toute seule je ne serais pas arrivée au bout moi, je pense, du texte. Mais quand on le voit ensuite, interprété, ça nous permet de faire un cheminement, comme eux, et d'arriver au but...

Il y a quand même des textes qui sont très durs d'un point de vue compréhension et d'une, contexte également, et c'est un bon support.

MM : On a la chance d'avoir dans la région... quatre théâtres, Fos, Istres, Miramas, Port saint louis et Grans, cinq même, compris dans l'abonnement. Ça laisse un grand choix, on était à côté de gens mercredi, de spectateurs, ils ont pris dans l'abonnement, 23 séances dans l'année.

GM : Après de temps en temps, on choisit des spectacles détente comme la danse, alors là on recherche surtout les inventions théâtrales, les mises en scène etc.

EP : Vous avez parlé de ces spectateurs qui avaient une vingtaine de spectacles, vous en avez combien dans votre abonnement ?

MM : Quinze, on en prend une quinzaine...

GM : On aimerait en prendre davantage... [rires]

EP : Et qu'est-ce qui vous empêche d'en prendre davantage ?

GM : Oh ben... Il faut savoir, on ne peut pas tout investir là-dedans, y a autre chose aussi, hein, il n'y a pas que ce côté théâtral, mais moi ça ne me ferait rien d'y venir davantage parce qu'il y a des choses... quand on reçoit la publication du programme, on fait un choix, je vous le dis franchement hein... parce que c'est tellement, y en a combien par semaine, vous vous rendez compte si vous tournez un petit peu sur les 4 ou 5 théâtres dans la région, il faudrait encore faire un prix... parce qu'il y a déjà des prix là hein... quand on voit les prix pratiqués à l'extérieur ne serait-ce qu'à Marseille, on se rend compte qu'on est quand même privilégiés, ah oui d'un point de vue culture on est privilégiés parce qu'on a l'embarras du choix et puis quand même à des tarifs... faut dire honnêtes... et si c'était encore moins chère, nous en prendrions davantage, je vous le dis... ([rires]).

MM : On a vu des pièces quand même y a quelques années exceptionnelles ! on a vu Philippe Noiret, Catherine Hirsh, Romane Boringer... Romane Boringer dans deux pièces, on a vu Lucchini, Danielle Darieu, André Dussolier, Bernadette Laffont, Michelle Bouquet, Sylvie Testud, Pierre Arditti, Jean-Pierre Marielle.

EP : Ces documents (je montre les deux classeurs que Marcel Marti a apportés) c'est quelque chose que vous avez fait pour aujourd'hui ou... Vous pouvez me parler un peu de ces press-books ?

MM : C'est parce que je suis passionné par le théâtre et je lis les programmes qu'on nous donne à l'entrée et les analyse de pièces. Parfois sur le journal, parfois des articles sur le journal.

GM : Ne figure ici que ce que l'on voit parce qu'ensuite vous avez toutes les pièces qu'on n'a pas vues.

[je prends des photos des press-books]

GM : Après il y ajoute ses commentaires également. Ça nous permet après de les refeuilleter des fois, on oublie donc, ça nous remet un petit peu le tout en mémoire.

MM : (il tourne les pages de son press-book et les commente) Michel Bouquet, *Le roi se meurt*, c'est inoubliable !

EP : *Est-ce que c'est systématique ... quel type de commentaires vous y mettez ?*

MM : Parfois, dans la presse apparaît l'analyse de la pièce, et puis surtout après il y a les commentaires, et il y a le programme donné à l'entrée, il est très bien, vous voyez par exemple. Alors ce qui est bien c'est que parfois on se déplace, on nous amène en car sur Aix, on est allés au théâtre d'Aix, on est allés... y a deux ans. Puis où c'est qu'on est allés aussi ?

GM : À une époque c'était à Marseille La Criée, une fois oui.

EP : *Vous avez parlé de Marseille, est-ce que vous n'avez fréquenté que les théâtres de Miramas, Istres ?*

MM : Non, on est allés à La Criée plusieurs fois, à l'époque où on conduisait, maintenant y a trop de problèmes pour se garer, pour...

GM : On est plus très jeunes alors et le soir pour rentrer c'est... [rires] c'est surtout le transport qui nous arrête, ce n'est pas le programme qui ne nous convient pas là non plus, c'est des moyens de transport, on ne se déplace plus aussi facilement que lorsqu'on avait une cinquantaine d'années. Tout simplement, c'est le côté pratique hélas hein... qui, quelque fois, nous freine.

MM : Vous voyez Didon et Hénée, à Aix, le 24 janvier, on a laissé la voiture au parking, on a pris le car qui nous a amenés à Aix. Je crois que c'était programmé sur Istres, puis après au dernier changement c'était à Aix. ON est partis sur Aix, c'était vraiment l'opéra quoi. On est allés voir *Ruy Blas*, *Ruy Blas* où c'était, c'était ici... [il feuillette toujours son press-book pour se remémorer les spectacles qu'il a vu] le ballet national de Marseille... cette pièce on l'a vu deux fois, *Maître Puntilla et son valet Maty*, on l'a vue deux fois, ça, c'était très bon aussi, Confidence trop intime avec Malavois, Christophe Malavois, non, il y a une très bonne programmation... voilà les dernières récentes, Le barbier de Séville, Le système Ribardier, et puis... Robert Hossein à Grans, inoubliable ! et sur la scène de l'Olivier cet hiver, un âne ! *L'âne coco*, Autowhite, entre illusion et réalité, un couple improbable qui crée l'illusion de l'homme santhore », c'était vraiment à voir, c'était très original... vous voyez les articles de journaux...

[je prends de nouvelles photos du press-book]

GM : On va aussi à Aix les Bains, quand on va en cure si il y a, on est toujours à l'affût de quelque chose... [rires] où un concert... on peut très bien jouer avec les festivités...

MM : On a vu la fille de Romy Schneider, Sarah Biasini, dans L'antichambre, c'était ici, vous voyez l'article... et puis dernièrement, on est allés voir Anne Roumanoff

GM : Ça nous permet de voir certaines pièces qui seront jouées peut-être plus tard à Paris ou vice versa hein, quelque fois, ils commencent par la Province pour se faire un peu les dents, disons, ils expérimentent leur talent, ils mettent au point leur jeu de scène et quelque fois, c'est le contraire, ils commencent à Paris et ensuite nous en bénéficions

aussi, et ça nous permet également, comme nous ne pouvons pas toujours aller en capitale disons, voilà, après quand on est à Paris, chaque soir, on a dans un théâtre.

EP : Quand vous allez à Paris, vous allez aussi au théâtre ?

GM et MM : Ah oui, ah ça !

EP : Est-ce que vous avez des lieux que vous appréciez tout particulièrement ?

GM : Non, nous regardons le programme avant de partir, on regarde le programme, on retient les places même, pour dire d'avoir ce que l'on veut, on a fait beaucoup de théâtres, on a fait l'Opéra Bastille, on a fait L'opéra Garnier avec toujours des pièces de théâtres, des opéras, le dernier c'était La chauve-souris à l'Opéra Bastille. À l'opéra Garnier, qu'est-ce que c'était qu'on a vu... les ballets de Gisèle... également, n'importe où où nous sommes, on est toujours à la recherche de pièces d'opéra et de théâtre, c'est ça... exactement.

EP : Par rapport à ces press-books, vous en avez toujours tenus, vous en avez plusieurs, depuis quand vous avez commencé ?

MM : Depuis 1999

EP : Au moment où vous avez commencé à fréquenter le théâtre ?

GM : Oui, parce qu'avant on avait moins de documentation quand même hein, parce que vous savez au début, quand au théâtre de l'Olivier, quand ils ont formé la nouvelle structure qui est actuelle là, hein, et bien, très souvent, avec le spectacle, il y avait une collation en rapport avec le spectacle, c'était vraiment, ça, ils ne le font plus parce qu'ils ont changé de statut et d'un, et puis les finances en sont pour quelque chose, et je pense que la façon de gérer également, et c'était très convivial hein, il y avait les apéritifs, etc. et...

MM : Et les repas même, on a même vu Martine en Égyptienne...

GM : Mais, oui, mais c'était vraiment heu...

MM : À l'entracte, il y avait un repas, et au milieu des danses orientales, les serveuses étaient déguisées en Égyptienne.

EP : Je vois [sur le press-book] « Martine en Égyptienne, superbe »

GM : Voilà, y a les commentaires [rires] voilà c'était très très convivial. Et même quelque fois, on s'est eu trouvés sur scène, c'était les chansons de quel... une rétrospective des chansons de qui ? de Bourvil et alors ils avaient fait sur scène, genre cabaret, et nous reprenions des chansons tous ensemble, accompagnés évidemment de musiciens...

MM : C'était un nombre réduit de spectateurs...

GM : Parce qu'on ne pouvait... on se retrouvait une centaine, ça sortait de l'ordinaire et alors, c'était très convivial, on finissait par se connaître... [rires]

EP : Avec vos voisins [de théâtre] et...

GM : Oui, mais bien sûr ! [rires] bien sûr !

MM : Et à la fin les spectateurs chantaient La ballade Irlandaise. Voilà, (il a retrouvé ce spectacle dans son press-book), Bourvil, « Le petit bal perdu », on a des souvenirs inoubliables... un soir d'automne on a vu Marius au bord du théâtre de L'Olivier, ici là, c'était un soir d'octobre, il faisait frisquet, et le théâtre nous a prêté des couvertures, on s'est enveloppés dans les couvertures, avec une boisson chaude et ce qui était le plus amusant, au moment du départ du bateau de Marius est passé une flottille de canard sur l'étang...

GM : Ah oui ! ça, c'était sublime...

MM : Ce qui était amusant, c'est que les spectateurs récitaient en même temps que l'acteur...

GM : Et oui, c'était Pagnol...

MM : Et ils terminaient les phrases...

GM : On suivait ça à la lettre, c'est le cas de le dire...

MM : Et César, inoubliable aussi, aux bords de l'étang de l'Olivier, il y a eu la trilogie, Marius, Fany, César...

GM : Mais interprétée par des Belges...

MM : Dondorneming, qui est devenu la compagnie Marius, et... la voiture de Marius est tombée en panne, et les spectateurs se sont levés et ont poussé la voiture...

GM : Et le dernier jour, ça se passait au port des heures claires, et là, ils avaient joué pendant trois jours, et là on est allés le dernier jour, si vous aviez vu les têtes de ses Belges, elles étaient rouge écrevisse alors ne serait-ce que ça... ils avaient pendant trois jours, en plein soleil, parce qu'il faisait chaud...

MM : C'était au mois de juin...

GM : Au mois de juin, un soleil ! puis l'après-midi comme ça, alors, sur le quai, hein, aux heures claires, sur le quai carrément, ce gros soleil, ces peaux bien blanches, elles étaient devenues écarlates, ne serait-ce que ça, ça faisait vraiment rire. Ça, on ne le connaît pas par cœur, mais presque disons...

EP : [je regarde les commentaires du press-book] vous avez même marqué cette petite anecdote de la voiture en panne...

MM : C'était... y a qu'à Istres que l'on voit ça hein... y a qu'à Istres, voir pousser la voiture de Marius, et entre Marius et Fanny, collation, puis repas, enfin c'était sous chapiteau, enfin la pièce se jouer dehors, sur le port carrément, sur le port, et il y avait un voilier...

GM : Ils avaient fait un petit amphithéâtre, démontable et à côté de l'amphithéâtre, il y avait une grande tente, nous avons mangé, y avait le repas donc, et après la pièce, on nous a offert le dessert, et le café. Des trucs comme ça, c'est vrai c'est inoubliable et puis on ne le retrouve pas partout hein, ce n'est pas vrai ça, c'est quand même une qualité de vie ça, je pense, et puis ça remet en mémoire tous ces beaux textes.

EP : Oui, puisque vous avez fréquenté d'autres théâtres, donc vous avez vu comment ça se passait dans d'autres lieux...

GM : Oui tout à fait, tout à fait, c'est chaleureux ici, faut le dire, surtout à une certaine époque ! bon maintenant, c'est plus traditionnel, y a plus ces petits à côté, voilà, mais enfin ça reste quand même un théâtre convivial hein.

EP : D'après vous, ça correspond à peu près à quelle période justement ce changement ?

MM : Et ben, quand ils ont créé Ouest Provence (ils parlent de la régie), 2004, ils ont regroupé...

GM : La directrice n'est plus directrice du théâtre je crois, je sais plus comment elle s'appelait la directrice...

EP : Anne Renault.

GM : C'est ça, Anne Renault, elle n'est plus directrice, elle était directrice du théâtre et ce sont des gens comme Martine etc. qui allaient chercher les pièces, enfin, les futurs spectacles, étaient choisis par ceux qui participaient à la vie du théâtre. Martine nous le racontait qu'elle allait à tel endroit, qu'elle avait retenu cette pièce-là, ça se faisait comme ça, maintenant je ne sais plus la pratique comment elle est, à l'époque c'était ça, c'était Anne la directrice, c'était elle qui chaperonnait tout ça hein, et bien chapeau, je vous dis, à cette chère dame, elle avait beaucoup de culture parce que c'est un choix aussi, il faut satisfaire tout le monde, beaucoup d'ouverture d'esprit également, et puis aussi il faut une certaine inventivité et imagination pour créer tout ça, on le retrouve plus tout ça.

EP : Donc ça correspond au moment de la création de la régie Scènes et Cinés ?

GM et MM : Oui, c'est ça, voilà, c'est autre chose...

EP : Comment vous le vivez vous, ce changement ? qu'est-ce que ça a fait à votre pratique cette régie ?

MM : Ça nous a fait rayonner, y a un éventail plus large de spectacles et avec ça, y a un choix beaucoup plus étendu. Et on sélectionne en fonction du programme que l'on reçoit.

GM : Avec l'abonnement, on multiplie par le nombre de salles, le nombre de possibilités. C'est très varié, y en a pour tous les goûts, pour tous les genres. C'est pour ça que je dis que si on arrivait à diminuer le prix des places ([rires]), voyez-vous un petit peu, moi ça ne me ferait rien d'y aller trois ou quatre fois par semaine hein ([rires]).

MM : Les gens que l'on a vus hier... avant-hier à Miramas, sortaient trois fois cette semaine.

GM : Parce que même à notre niveau, il faut faire un choix, il n'y a rien à faire.

MM : On vient cette semaine, pour voir les mains sales.

EP : *Moi aussi j'y serais.*

MM : Vendredi 10 avril.

GM : Ce sont des soirées merveilleuses, on est gâtées. Nous sommes jamais pratiquement sortis en étant déçus. Y a toujours un apport. Y a toujours des comédiens qui sont bien connus, qui ont une renommée, qui ont fait leur preuve sur les planches et que nous avons la possibilité de voir, ça, ça n'a pas de prix, c'est le cas de le dire.

MM : C'est enrichissant. D'autant plus que... c'est dans un rayon à faible superficie, vous tournez sur Miramas, Istres, Fos, on voit à Grans des gens de Fos, on voit à Istres des gens de Miramas, on voit à Fos des gens de Salons.

GM : On a des connaissances hein, à force de... on a vécu ici, on y a travaillé etc. on a des connaissances, on se retrouve, là comme ça, ils font comme nous, ils vont d'un théâtre à l'autre voilà. C'est un avantage ça aussi.

MM : Ils ont fait une bonne opération c'est quand il y a eu la trilogie de Pagnol aux heures claires. Les gens, la plupart sont venus parce que c'était la trilogie de Pagnol sans être férus de théâtre et à partir de là, ça a été un apport de population qui fait que... non c'est vraiment entrer dans les mœurs.

EP : Est-ce que vous avez des connaissances, des amis qui...

MM : Ben oui, on voit dans notre rayon où on est assis, on croise à peu près toujours les mêmes, je vous dis de Saint-Chamas, d'Istres, de Fos, à Grans, pour Robert Hossein, on était assis à côté de gens de Fos, on était à Fos, on a vu des gens de Miramas, de Salon, de Grans, c'est un échange, c'est un apport de population, de spectateurs qui se fait dans tous les théâtres. C'est une bonne expérience.

EP : *Est-ce que vous avez des amis qui n'allaient pas au spectacle auparavant et soit parce que vous leur avez parlé d'un spectacle, soit parce qu'ils ont vu un spectacle comme la trilogie de Pagnol, qui leur a donné envie de perpétuer une pratique ? est-ce que vous avez vu des amis venir au théâtre...*

GM : Oui, on en a entraîné... bien sûr, et même je dirais qu'ils sont devenus des abonnés, hein, voilà, et même quand on a des amis qui viennent à la maison, ça nous ait eus arrivé de les inviter en fonction de ce que l'on jouait ici pour les emmener, ça aussi, nous l'avons fait, moi j'y emmène mes petits enfants.

EP : *Et vos enfants, vous les emmenez ?*

GM : Ah oui...

EP : *Vous ne m'avez pas dit si vous aviez des enfants et combien ?*

GM : Deux, deux filles, on les a toujours emmenées et ce sont elles qui disaient non non non, on ne veut pas y aller ([rires]), ce n'est pas évident de les emmener justement, voilà, alors il fallait certainement un titre qui fasse flash dans leur tête après une fois acceptée, etc. maintenant elles habitent Marseille, et quand elles peuvent y aller, elles y vont.

MM : Elles vont au théâtre de Lenche.

GM : Á Salon aussi, nous sommes allés, au théâtre de Salon, bon on y est allés pendant plusieurs années même, heu... avant peut-être la création du théâtre d'Istres, donc c'est ancien, hein, nous avons commencé par Salon, voilà, mais à cette époque-là c'était surtout le théâtre à trois personnages là, vous savez, c'est-à-dire, le couple et l'amant. Alors là...

EP : Á la manière de Feydeau...

GM : Oui, style Feydeau...

MM : Oui, c'est très vieux ça...

GM : Oui, c'est avant la création du théâtre sur Istres, ça fait quelques années hein.

EP : Et au moment où Istres, c'est ouvert, vous avez décidé de... parce que c'est plus proche de chez vous Istres ?

GM : Non, j'ai trouvé que le programme était plus varié, voilà. Maintenant je ne critique plus Salon, parce qu'ils ont élargi leur champ et tout.

MM : Certaines pièces de Salon sont jouées sur Istres. Y en a une cette semaine qui est passée sur Istres.

EP : Vous avez l'air d'être très attentif à ce qui se passe.

GM : C'est-à-dire que maintenant on est à la retraite nous hein, donc on a quand même le temps. Voilà.

EP : Tout à l'heure vous avez dit que vous aviez une certaine régularité dans votre pratique, pourriez-vous me parler de comment vous êtes venu le goût du théâtre ? est-ce que vous avez le souvenir marquant d'une première fois où un souvenir de la fois la plus ancienne ou pas mais qui vous a donné envie de revenir au théâtre ?

GM : Moi, quand j'étais au collège, j'étais au collège à Miramas, et bien nous avions un prof qui organisait les sorties sur Marseille hein, déjà, et c'est comme ça, nous allions à l'Opéra hein, voilà pas à La Criée, parce que ça n'existait pas, mais à l'Opéra. Voilà et on avait vu des classiques, c'est mon départ ça.

EP : Est-ce que vous avez le souvenir d'une pièce en particulier ?

GM : Pff... c'était peut-être Le Bourgeois Gentilhomme, c'était peut-être je ne sais pas quoi... c'était en accord avec notre programme, de toute façon.

EP : Et avec vos parents ? ou c'était que par le biais du collège ?

GM : Moi, c'est par le biais du collège, mes parents allaient de temps en temps au cinéma mais ils ne pratiquaient pas, à cette époque-là, il n'y avait que le théâtre de Salon, Miramas était inexistant, et ici aussi (à Istres), on avait que Salon d'un point de vue théâtre, par contre, les cinémas, il y en avait dans toutes les communes. Voilà, donc c'était ça, après il y a eu la télévision quand même, et ça a quand même aidé à l'ouverture...

MM : Au théâtre ce soir...

GM : Quand on a diffusé certaines pièces et je pense que ça a beaucoup aidé les établissements, les théâtres, enfin, je le pense.

EP : Est-ce que ça a joué pour vous un rôle...

GM : Ah oui, oui, on les regardait, et puis après... vous savez, c'est comme celui qui joue hein, on commence à jouer, à jouer de plus en plus gros, de plus en plus... c'est un peu un virus finalement, et puis tout dépend également, je pense, on a toujours accordé de l'importance à la culture, on a toujours essayé d'en donner aux enfants, aux petits enfants même maintenant, on les traîne dans les expositions. Ça se transmet comme ça.

MM : Sur Salon, au mois de juillet, il y a le théâtre côté cour, dans le... château de L'Empéri, dans les deux cours, la cour renaissance et la cour d'honneur. On a vu aussi de très belles pièces, sur Salon, il y a eu aussi de très bonnes réalisations.

GM : Sur une semaine, on y va deux ou trois fois tout de même, en juillet quand on est là ou en août.

EP : Et vous Marcel, Gisèle nous a parlé de ses souvenirs de théâtre, est-ce que vous avez des souvenirs de votre première fois ?

MM : Et bien je cherche, je cherche ici le premier souvenir, je l'ai surtout de Martine, c'était un dimanche, c'était une comédie musicale, c'était un dimanche d'hiver, il y avait énormément de cars de la région, il y avait une queue immense devant le théâtre et il avait fallu jouer des coudes pour pouvoir passer. C'est le premier souvenir que je garde de... de l'Olivier. Puis ensuite, il y a eu un enchaînement de pièces, d'acteurs merveilleux, je vous l'ai dit, de souvenir du *Pont de San Louis Rey*, c'est une pièce tournée au Pérou, d'après un livre d'Irina Brook, merveilleuse, un pont qui s'effondre, entraînant la mort de 6 ou 7 personnes qui étaient sur le pont. C'était merveilleux, c'est une pièce qui m'a beaucoup marquée.

GM : Et puis il y a aussi, quand on était à Aix aussi, à l'Ecole normale, etc. on a nous emmenés aussi, on était vraiment très près, à la MJC notamment, y avait d'énormes possibilités, à l'ancien casino qu'on a détruit. Ça ça m'a fait beaucoup de peine. À l'entrée d'Aix, à la Rotonde, il y avait les salles de spectacles, la MJC, le Casino, etc. maintenant, ils ont fait autre chose, ils ont fait Le Pasino à l'extérieur, et puis aussi le Château noir également (elle parle du Pavillon noir du Ballet Prejlocaj). Donc c'est autre chose, évidemment, nous nous allions à l'ancien Casino, et là aussi on était bien placé à Aix.

EP : Et comment elles étaient ces salles, là, le Casino, la MJC parce que moi je n'ai pas connu ces salles-là ?

GM : Et ben elles étaient comme les anciens casinos que l'on voit, maintenant, les villes d'eau qui ont gardé leur casino, etc. c'était pareil, c'était la même chose, de multiples salles, très richement décorées, enfin etc. et certaines étaient réservées pour la musique, d'autres pour... pour les jeux, d'autres pour les spectacles, c'était les anciens casinos, style XIX^e siècle.

EP : C'est marrant, mais à Istres aussi c'était un Casino...

GM : C'était un casino, mais c'était pas le même casino, y avait pas de... y avait pas de dorures, y avait pas de... je me souviens moi...

EP : Vous vous souvenez bien de celui-là aussi ?

GM : Oui, je me souviens, j'étais jeune, je devais avoir 16 ans et ce qu'on donnait là, c'était des orchestres qui venaient, Le Splendide, qu'est-ce qu'il y avait encore à cette époque-là, je me souviens plus, c'est tellement vieux...

EP : Donc là on n'était pas du tout dans des salles avec des dorures...

GM : Non, non non, on venait écouter des orchestres, voilà, ça, c'était le début de casino ici, alors il y avait le bar bien sûr, et puis ensuite il y avait une scène, on écoutait de la musique, y avait des soirées dansantes aussi, de temps en temps, mais c'était quand même chic, ce n'était pas richement décoré mais je veux dire que c'était un endroit très respectable, les gens venaient correctement habillés, enfin... ça se respectait, voilà, ce n'était pas du théâtre, c'était surtout des orchestres, des revues exactement.

MM : Vous, Marcel, parce que vous m'avez parlé de votre plus ancien souvenir au théâtre de l'Olivier mais avant, est-ce que vous...

GM : Tu étais à Aix aussi...

EP : Ah vous étiez à Aix aussi...

MM : J'étais à Aix mais, le côté théâtre à L'école normale n'était pas très exploitée, c'était surtout le côté artistique peinture, galerie de peinture, musée, qui était exploité, le côté théâtre à Aix, j'ai très peu de souvenirs, pour ainsi dire, inexistant. Moi j'ai apprécié le théâtre quand je suis venue dans la région, d'abord à Salon et surtout ici à L'Olivier, que j'ai apprécié, ce sont les premières pièces du théâtre qui m'ont donné envie de poursuivre.

EP : Et au tout début de l'entretien, vous m'avez dit que toutes les pièces vous les avez vues ensemble, mais est-ce qu'il y en a une parmi vous plus que l'autre qui avait envie d'aller au théâtre, ou c'est plutôt Marcel ou...

MM : On a une envie commune... quand on reçoit le programme, on choisit...

EP : Oui, comment ça se passe... comment vous faites vos choix ?

GM : Et bien nous cochons, chacun coche ce qu'il aimerait voir, simplement, individuellement, pas ensemble hein, et puis après automatiquement y a des choses communes, et puis il arrive évidemment où c'est pas la même chose, donc il faut faire le choix, et puis on se donne un nombre aussi...

EP : un choix limité...

GM : Voilà, toujours pareil bien sûr, et toujours pour la même raison. [rires].

EP : Et comment se fait le choix alors ?

MM : Et bien moi, le choix des pièces, ce sont les acteurs qui... quand je vois Romane Boringer... je ne cherche pas à comprendre, je cautionne, Philippe Noiret, les acteurs vraiment... consacrés... et Philippe Noiret récitant Les Contemplations de Victor Hugo.

GM : On regarde, on ne les connaît pas toutes (les pièces), donc on regarde, c'est interpréter par qui, etc. ah bon, cet acteur on le connaît, c'est aussi déterminant, par quel comédien la pièce elle est jouée.

MM : C'est surtout en fonction des acteurs. Là cette année on a choisi...

GM : Et c'est fonction de notre culture aussi parce que parfois, on ne connaît personne, mais tiens, ça, on l'a lu.

EP : Et au moment de l'abonnement, comment ça se passe, est-ce que vous venez prendre l'abonnement...

MM : Et bien on vient, on coche les pièces, elle nous dit le total, on fait le chèque et on nous dit venez chercher les pièces...

EP : Oui, mais est-ce que vous venez assez tôt pour les réserver ?

GM : Ah oui, on vient tôt...

MM : D'abord, y a la présentation du programme...

GM : Si on est pas en vadrouille, nous venons à la présentation du programme, oui, oui, donc ça nous permet de voir ce que l'on a coché parce qu'on a déjà le programme, ça nous permet de voir si ce qu'on a coché, est bien en accord avec... parce que quelque fois, celle qui présente dit, j'ai vu les pièces, etc., y a plein d'humour, on aime bien les jeux de mots, on peut influencer également, voilà, la personne qui présente a son petit rôle à jouer... alors quelque fois, ça nous ait eu arrivé d'en enlever ou alors de cocher autre chose.

MM : Cette année, quand même on a été surpris par une pièce avec Galabru, à Miramas, Les chaussettes...

GM : Nous y sommes allés parce que le texte, Les Chaussettes, on ne le connaissait pas.

MM : Ça ne nous a pas...

GM : Et comme il y avait Galabru donc, comme beaucoup de gens...

EP : Et l'impression ?

GM : Ça dépend ce que l'on recherche, là c'était interprété par Galabru, c'était vraiment conçu pour lui, c'est une pièce qui a été conçue pour lui, pour sa nature...

MM : Sensible et féroce...

GM : Oui, voilà, donc pff... donc c'est sûr que celui qui veut de la poésie, celui qui cherche... l'harmonie dans le langage, il ne va pas être très content celui-là.

MM : On en a répondu ?

EP : Á toutes les questions, non pas encore, vous êtes pris par le temps ?

GM : Non non, on n'a pas de contrainte, on n'a rien ce soir.

[Je reprends une photo du press-book]

EP : Est-ce qu'il y a eu des périodes, si l'on peut parler de votre carrière de spectateur, où vous avez eu des ruptures parce que vous avez déménagé, eu vos enfants ou alors ça a été régulier ?

MM : Non, non très régulièrement, on a pris un abonnement, on est venus régulièrement aussi, sauf quand on était malades.

EP : On a parlé tout à l'heure des présentations de saison, est-ce qu'avec la création de la régie, vous avez vu un changement dans la présentation de saison, et...

MM : La présentation des programmes, depuis que c'est passé en régie est moins bonne. On préférerait quand il y avait uniquement centré sur le théâtre, il y avait une présentation complète... tandis que là ça a été... c'est tellement étendu que... la présentation, elle est sommaire...

GM : Je pense que ça, c'est dû à la variété...

MM : Tant que c'était localisé sur le théâtre, on voyait les pièces présentées du théâtre, et depuis qu'il y a 5 théâtres, Grans, Miramas, Istres, Port Saint-Louis, Fos, 5 théâtres... qui... Port saint Louis, on est jamais allés, c'est trop loin... à partir de là, la présentation a été réduite, mais on ne se fie pas à la présentation des pièces, on se fie à la présentation des documents que l'on a avant. On reçoit... ça (il me montre le programme qu'il a mis dans le press-book).

EP : Vous avez imprimé la version électronique que vous avez reçue; vous utilisez internet, vous allez souvent sur le site de la régie...

MM : Là... ils ont changé la date de Huis Clos, il était programmé cet hiver et il a été reprogrammé au mois de mai. Voyez... alors en fonction de ça on choisit, on a une programmation très complète beaucoup plus que pour la présentation, on se fie à ces documents. En général, on choisit bien, à la fin quand on fait le bilan...

EP : Vous faites un petit bilan ensemble ?

GM : Quand on a aimé, moins aimé...

EP : Et vous vous basez sur le press-book ?

GM : Et oui, et oui, parce que bon maintenant la mémoire, elle n'est plus ce qu'elle était, donc ça fait du bien de revoir ça, parce que ça revient vite après hien... ça permet d'entretenir un peu...

EP : À part Martine, vous connaissez d'autres membres de l'équipe ?

MM : On connaît la directrice, on connaît toutes celles qui sont à l'accueil, on vient depuis si longtemps.

EP : Imaginons que vous ayez un meilleur ami, une meilleure amie ou un couple d'amis très proches à qui vous souhaiteriez parler du théâtre de l'Olivier pour leur donner aussi envie de vous accompagner, comment leur présenteriez-vous ce théâtre ?

MM : Faut connaître leur goût, voir... y a certains qui préfèrent la danse, d'autres le théâtre, nous on penché sur le théâtre, beaucoup plus que sur la danse, la danse, éventuellement on en prend un par an. Tout dépend des goûts prononcés des amis, en fonction de leur goût, on leur dit on a vu telle pièce, telle autre, est-ce que ça vous intéresserait de venir ? Les acteurs y font beaucoup.

GM : On l'a eu fait de trainer des amis, etc.

EP : Et le lieu, comment vous le décririez ? l'ambiance du lieu ?

GM : C'est accueillant, c'est confortable, les gens sont calmes, c'est sûr c'est une certaine tranche de vie aussi hein...

MM : Puis c'est un bon public, il applaudit, même quand c'est mauvais !

GM : [rires]

EP : Et vous le regrettez ?

MM : Mais il y a eu des spectacles qui n'étaient pas merveilleux, j'ai rarement vu des gens partir avant la fin. Jamais sur Istres.

GM : On est respectueux pour les comédiens, c'est celui qui a choisi qui a fait une erreur.

EP : Cette même question, sur l'ambiance du théâtre, qu'est-ce que vous ressentez quand vous allez à Miramas ou à Fos par exemple ?

MM : Je pense que la convivialité, elle est propre au théâtre de l'Olivier, bon Miramas, c'est un théâtre, grand, par contre on est mal assis, Fos c'est un superbe théâtre aussi, c'est un peu le pendant de celui-là (il parle d'Istres). Et Grans c'est plutôt une salle de cinéma que de... qu'un théâtre.

GM : Miramas, c'est plus grand, c'est déjà plus anonyme, la structure n'est pas la même.

MM : Puis quand on est en haut à Miramas,

GM : Si on a le malheur de se retrouver derrière la vitre là...

MM : Dans les rangs X, Y...

GM : Je ne sais pas pourquoi, même en prenant les abonnements tôt, mais pas maintenant qu'on a groupé les théâtres, quand c'était indépendant, on y allait très tôt, et on se retrouvait toujours, non pas au poulailler mais presque... [rires] je ne sais pas pour quelle raison, non mais c'est très chaleureux, c'est très bien.

EP : Quel est le temps ou la distance que vous seriez prêts à parcourir pour aller voir une pièce de théâtre ?

MM : Le temps... si... ce n'est pas le temps, ni la distance... si la distance pour moi, ça y joue un peu... mais c'est surtout le fait qu'autour du théâtre on n'arrive pas à se garer, c'est complexe, faut prendre le parking, c'est compliqué, tandis qu'ici on arrive, on a toujours une place pour se garer, Fos c'est pareil, Miramas c'est pareil, on a aucune difficulté, on arrive 5 minutes avant et c'est bon. Ce n'est pas tellement la distance, c'est les circonstances qui font... avant ou après la représentation...

GM : Quand vous disiez le théâtre, nous sommes même allés jusqu'à Toulon et nous avons vu Notre Dame de Paris, avec Hélène Ségara... il n'y avait plus de places sur Marseille... on est prêts, ah voyez ! sur Marseille c'était complet, et ben nous avons pris deux places pour Toulon et on s'est régalez hein, surtout avec l'équipe d'origine hein, pas de remplacement ni rien.

MM : C'était au Zenith.

EP : Est-ce que vous pourriez me décrire en détail tout ce qui se passe entre le moment où vous vous préparez pour aller au théâtre, ça peut être 1 ou 2 heures avant et le moment où vous rentrez chez vous ?

MM : On lit en premier la doc, les articles de journaux...

GM : On regarde la date, pour voir si on ne s'est pas trompés, à nos âges ! [rires]

MM : Mais c'est eu arrivé, pas à nous, mais c'est eu arrivé que des gens oublient. Je lis les articles de journaux qui paraissent la veille, ou... la doc que l'on reçoit, ensuite, à l'entrée on a le programme...

GM : Et puis ça nous arrive de venir avant, avec des amis, de boire un petit café, une consommation avant ou... pendant l'entracte si il y a l'entracte, même après, ça nous ai eu arrivé également, pour venir consommer là, pour retrouver un peu cette atmosphère, pour partager.

MM : Après au retour, je relis la doc, pour me remémorer...

GM : On achète le livre encore... pour relire, pour se remettre le texte en tête...

MM : C'était de Molière... qu'est-ce que c'était...

GM : De Llorca...

MM : Ah oui, Federico Garcia Lorca, on a vu deux pièces de FGL, cette année, on a vu Yerma, mais la fois précédente on avait vu, une qui est très célèbre... sur la guerre d'Espagne, La Maison de Bernada Alda. C'est un sacré auteur...

GM : C'est un monument dans la littérature, ça alors, cette femme veuve qui reste à élever ses filles avec une discipline très stricte...

MM : Et Noces de sang, La Maison de Bernada Alda, et cet hiver on a vu Yerma, c'est poignant, c'est dur...

EP : Et justement, c'est à votre retour que vous mettez (dans le press-book) votre petite fiche, votre programme.

GM : Et à son retour il classe, ça, c'est Marcel, parce que moi, je ne suis pas classeur.

MM : (il essaie de trouver ses commentaires sur une pièce de Lorca) voilà, La Maison de Bernada Alda, (il relit à haute voix ses commentaires écrits dans son PBook) « dramatique, puissante à la Garcia Lorca ! »

GM : Ça, c'est Marcel qui fait ça, moi je n'ai pas la patience de le faire, ça m'intéresse de regarder, je trouve que c'est très intéressant ce qu'il fait, c'est bien même, parce qu'on le consulte à tout moment, ça, je l'approuve, mais je n'ai pas cette patience-là, pour les papiers, je ne suis pas très forte, sur les classements non plus... [rires] mais j'en profite... [rires] donc ça, c'est son petit travail.

EP : Et justement quand vous vous retrouvez après le spectacle avec des amis, est-ce qu'il vous arrive d'être en désaccord, ou d'en discuter vivement ?

MM : On a va manger...

GM : Bien sûr, surtout qu'on a des amis, on a un couple là, même l'autre, bien fêru en littérature hein, puisque... après y a confrontation d'idées, on n'est pas forcément d'accord sur tous les points de vue, mais très souvent, on arrive à se compléter, quand même, c'est souvent comme ça parce qu'il y a toujours plusieurs angles, plusieurs facettes d'interprétation et puis... également de suite dans les idées, une idée en entraînant une autre... c'est un éventail qui s'ouvre...

EP : Et ça vous arrive d'aller manger après, c'est ça que vous disiez ?

MM : Oui, on va manger vietnamien.

GM : Dans Istres, ou bien avant, même quelque fois, une pizza, avec des amis...

EP : Tout à l'heure vous disiez par rapport au Casino ici, que c'était une époque, c'était assez chic, il fallait s'habiller, est-ce qu'aujourd'hui lorsque vous allez au théâtre, vous vous habillez particulièrement avant d'y aller ?

GM : Nous, on s'habille pour aller au théâtre, ça on le marque, maintenant y en a qui viennent en jean, c'est un pantalon comme un autre hein, ben voilà, c'est là nos habitudes, on va à tel endroit, c'est comme ça qu'on se présente, on est peut-être vieille France ou je sais pas mais... puis je veux dire, c'est une habitude, on y apporte pas de l'importance, c'est un fait comme un autre, voilà, mais... c'est un besoin finalement, je pense, ça fait une rupture avec le quotidien, je le ressens comme ça, c'est un plus, c'est un peu la fête. Voilà, c'est quelque chose, c'est un plus de la vie, ça fait partie des plaisirs, quand on va à la plage, on se cherche les maillots, le quel est-ce qui me va le mieux, hein, on n'y va pas n'importe comment non plus et pourtant on va à la plage. On fait attention.

EP : Vous aussi Marcel, vous prêtez attention à ces préparatifs-là ?

MM : On choisit, on aime ça, on s'habille suivant la circonstance.

EP : Est-ce que vous avez d'autres pratiques artistiques et culturelles ?

MM : Ma femme, la peinture et moi la photographie.

EP : Et est-ce que dans ce cadre-là vous faites partie d'associations qui...

GM : La Palette d'Art, peinture à huile, aquarelle...

MM : Ce ne sont pas des gens qui viennent au théâtre, ils ne font pas les deux.

GM : Mais par contre ça nous permet de faire des expositions de peinture ; voilà, ça aussi, on apprécie beaucoup les expositions. C'est une association à Saint-Chamas, bon, je faisais partie de la MJC de Salon, avant, quand j'ai pris la retraite, il fallait bien que je m'occupe, alors comme j'étais passionnée de peinture, je me suis orientée... et bon je suis allée à la MJC de Salon, on a bien travaillé, pendant trois ou quatre années, j'ai fait 3 ans à Salon, j'ai fait des expositions. Y a les expositions qui nous intéressent, on va jusqu'à Marseille même, à la Charité hein. Bon dernièrement, qu'est-ce qu'il y avait comme peintre, Monticelli. On a fait Aix avec Cézanne, là on a déjà les entrées pour Picasso. C'est notre train de vie ça, et puis on complète par exemple. Les ballades aussi, les musées également, ça nous intéresse quand on arrive dans un lieu, c'est la manière de se rendre compte de l'évolution, de ce qu'on y fait, de ce qu'on y a fait.

EP : Par contre, J'ai oublié de vous demander (je m'adresse à Gisèle) de vous présenter tout à l'heure,

GM : Moi, c'est Gisèle, je suis née en 35.

EP : Votre lieu de naissance ?

GM : La Phare les Oliviers, tout près de Saint-Chamas, j'ai fait quand même combien ? 10 ou 15 km... [rires] je sais plus, c'est ça après j'ai enseigné, mes études, Miramas, Aix puis après j'ai enseigné à Saint-Chamas.

EP : Donc vous avez toujours habité Saint-Chamas.

GM : Oui, oui.

EP : Je vais avoir encore quelques petites questions... est-ce que vous pourriez me dire ce que représente pour vous la régie, on en a déjà parlé ? si vous deviez décrire ce que c'est à quelqu'un qui en train de découvrir le programme, qu'est-ce que vous diriez à cette personne ?

MM : À vrai dire, la régie on connaît pas du tout, on connaît que le côté théâtral, la régie elle-même, on a changé de formule, le choix est plus vaste et c'est tout.

GM : Comme la France qui est en Europe, c'est ça, au point de vue culturel, on tâche de faire un noyau beaucoup plus gros, y a des côtés positifs ça permet d'avoir plus de possibilités, et puis certainement aussi pour la gestion, ça doit permettre d'avoir des tarifs promotionnels etc., quand c'est que sur un théâtre et quand ensuite c'est multiplié par 5 ou par 6.

MM : Y a des spectacles à 8 euros, qui font le prix d'un spectacle de cinéma. Une année, j'avais la grippe, j'ai pas pu venir, Gisèle est venue et avait ma place, Martine a l'entrée a dit, y a une place à 8 euros, vous savez que vous ne trouverez pas... le théâtre à 8 euros, c'est le prix d'une place de cinéma, c'est la catégorie C quand même. La catégorie A quand même tourne à 20 euros. Les spectacles en A, sont de loin les meilleurs. La différence se justifie.

GM : Pour en revenir à La régie, c'est sûr qu'ils doivent s'y retrouver... mais pour nous, ça n'a pas changé, ça a changé, avec un abonnement, on peut aller à des endroits différents et... avoir plus de choix, pour nous spectateurs. C'est tout ce que je dirais. On n'a peut-être pas évoqué ce qu'il fallait mais...

EP : Mais non, je m'intéresse à votre point de vue, donc quel qu'il soit, c'est celui qui m'intéressait. Vous connaissez le directeur de la régie ?

MM : Non, on connaît que le personnel du théâtre de l'Olivier, ça, on ne connaît pas... on connaît la régie parce qu'on fait le chèque... c'est tout.

EP : Je vais avoir deux dernières questions... est-ce que vous connaissez un peu les festivals qui sont organisés par la régie comme les Élancées...

GM : Les Élancées, nous y sommes allés à sa création...

MM : Quand on a les petits enfants, on va aux Élancées, sinon, on n'y va pas. Le mois de février en général c'est un mois... sinon on n'est pas touchés par les Élancées.

EP : Je vais vous poser la même question que celle de la régie, plus généralement, qu'est-ce que vous connaissez du San Ouest Provence, qu'est-ce que ça représente pour vous ?

MM : C'est l'intercommunalité, ça représente un regroupement de communes mais c'est dû je pense que c'est dû à la création de la zone industrielle de Fos, à l'origine, c'était le SAN...

Saint-Chamas n'en a fait jamais partie...

GM : hélas, on en a jamais fait partie...

EP : Oui, vous le regrettez ?

GM : Oui, bien sûr...

MM : On y a perdu, on a jamais eu les mannes de...

GM : On a jamais profité de... heureusement qu'il y a des tarifs abonnements, et qu'ils ne regardent pas que vous veniez de Saint Chamas et de n'importe quoi... mais à une époque, quand ça n'existait pas et que nous allions sur Miramas et bien on payait plus cher que ceux de Miramas, et...

MM : Et on était mal placés...

GM : Le même spectacle et on était toujours mal placés...

MM : Non il y a un avantage de créer l'intercommunalité, communauté, l'intercommunalité pour justement profiter des 5 théâtres et de choisir, comme les autres, comme tous les autres.

GM : De ce point de vue-là, Saint-Chamas n'a pas su se débrouiller moi je dis hein. Les responsables...

EP : Elle ne fait pas partie d'une autre communauté Saint-Chamas ?

MM : Oui, l'Agglopoie, Salon. Mais par contre, Cornillon qui est prêt de Saint-Chamas fait partie de... Ouest Provence...

GM : Et nous, on a choisi l'autre côté... et nous, on s'est rattachée à Berre.

EP : une toute dernière question qui est plus d'ordre pratique, je vais vous demander de représenter votre espace de vie, en y faisant représenter les lieux culturels qui ont de l'importance pour vous.

MM : Votre espace de vie, c'est-à-dire ?

EP : Vous le représentez comme vous le voulez, ce qui a du sens pour vous, l'espace de vie... là où vous avez votre quotidienneté et l'extra quotidienneté. Les lieux de votre quotidien, votre bassin de vie. Les endroits et les lieux qui comptent et qui ont compté dans votre vie...

MM : Délicat là !

EP : Ça n'a pas pour vocation d'être dans une réalité géographique, ce qui m'intéresse c'est que vous me représentiez les lieux qui sont importants pour vous dans votre espace de vie.

GM : D'abord, vous avez Saint-Chamas...

EP : C'est possible de vous en demander d'en faire un chacun puisque vous êtes intervenues tous les deux... vous êtes libre dans les modalités de représentation... Et puis après je vous demanderai de la commenter rapidement pour que je comprenne le sens attribué à ce dessin.

GM : Je mets déjà ma maison, sur Saint-Chamas, la bibliothèque, après j'ai la chapelle des expositions, j'ai Fos, Salon, ses musées, y en a plusieurs de musées, y en a trois, c'est en juillet qu'il y a le Festival... (elle parle il me semble du Festival de Salon), à Salon, on a aussi les cinés, on y va souvent, La Colonne...

[j'ai arrêté le micro pendant le temps de l'exécution de la consigne car ils ne commentaient pas vraiment le croquis en le faisant]

MM : Sur Grans, il y a très peu de programmation sur Grans, très peu, 3 ou 4...

EP : Vous ne m'avez pas parlé de Martigues, est-ce qu'il vous arrive d'y aller...

MM : Martigues, on y va deux fois, bon... c'est un peu plus éloigné mais le théâtre...

GM : Y a le musée Ziem avec ses expositions...

EP : Vous allez à Martigues pour voir 2 ou 3 spectacles par an ?

MM : Martigues, deux ou trois.

EP : Vous le fréquentez depuis longtemps ?

MM : Martigues, depuis qu'il y a l'intercommunalité... (je crois qu'il se trompe ici car Martigues ne fait pas partie d'Ouest Provence), on ne connaissait pas nous le théâtre de Martigues, on l'a connu y a deux ans, on a vu une pièce de Mura avec Pierre Arditti.

EP : Mais Martigues n'est pas dans le programme ? vous parlez des Salins ?

MM : Ils l'appellent Le théâtre.

EP : Oui, vous parlez de Fos alors...

MM : Oui excusez-moi... le théâtre de Martigues, le Festival d'été... le Festival de musique du monde... non Martigues n'est pas programmé dedans... et puis on va à la Roque d'Anthéron l'été... ça, c'est merveilleux, on se trouve assis à côté des gens qui viennent de partout, une année on avait des Hollandais à côté de nous, ils nous ont dit qu'ils venaient en Provence pour le festival de La roque, il a un grand impact hein, ce festival... Lourmarin aussi... c'est une superbe ville, vous connaissez... ça vous va...

GM : Tu n'as pas mis Marseille... hein ?

MM : une année à Aix on a passé une journée merveilleuse, on est partis de la maison à 6heures du matin... à 8heures du matin, on a vu le levé du soleil sur les sites de Cézanne avec une fille... qui nous a promenés dans le site deux bonnes heures, après on est revenus sur Aix...Fin